ISSN 0130-6405

ИСКУССТВО КИНО

85 2



Из постановления ЦК КПСС и Совета Министров СССР

О присуждении Государственных премий СССР 1984 года

в области литературы, искусства и архитектуры

Центральный Комитет КПСС и Совет Министров СССР, рассмотрев предложения Комитета по Ленинским и Государственным премиям СССР в области литературы, искусства и архитектуры при Совете Министров СССР, постановляют присудить Государственные премии СССР 1984 года:

...**Агишеву Одельше Александровичу,** заслуженному деятелю искусств Узбекской ССР, автору сценария, **Ишмухамедову Эльяру Мухитдиновичу,** народному артисту Узбекской ССР, режиссеру, **Логиновой Татьяне Дмитриевне,** оператору, **Мухамеджанову Ато Самуидиновичу,** народному артисту Таджикской ССР, исполнителю роли, — за художественный фильм «Юность гения» производства киностудий «Узбекфильм» и «Таджикфильм».

... **Беляеву Игорю Константиновичу,** автору сценария и режиссеру, **Яковлеву Ефиму Анатольевичу,** оператору, **Катаеву Илье Евгеньевичу,** композитору, — за телевизионный документальный фильм «Егор Иваныч» и фильмы последних лет из телецикла «Деревенские повести» производства творческого объединения «Экран» Центрального телевидения.

... **Бондарчуку Сергею Федоровичу,** народному артисту СССР, режиссеру, — за кинодилогию «Красные колокола» (фильмы «Мексика в огне» и «Я видел рождение нового мира») производства киностудий «Мосфильм» и «Ленфильм».

... **Доге Евгению Дмитриевичу,** народному артисту Молдавской ССР, — за музыку балета «Лучафэрул», музыку к кинофильмам и песни последних лет.

... **Сапарову Усману, Сейидову Язгельды,** заслуженному деятелю искусств Туркменской ССР, режиссерам, **Шамухамедову Нурягды,** оператору, **Гусейнову Гусейну Гусейн-Алиевичу,** художнику, **Халмамедову Нуры,** заслуженному деятелю искусств Туркменской ССР, композитору, **Довлетову Ата,** заслуженному артисту Туркменской ССР, исполнителю роли, — за художественный фильм «Мужское воспитание» производства киностудии «Туркменфильм» (премия за произведения литературы и искусства для детей).

...**Турову Виктору Тимофеевичу,** народному артисту Белорусской ССР, автору сценария и режиссеру, **Зайцеву Дмитрию Евгеньевичу,** заслуженному деятелю искусств Белорусской ССР, оператору, **Игнатьеву Евгению Алексеевичу,** заслуженному деятелю искусств Белорусской ССР, художнику, **Янченко Олегу Григорьевичу,** композитору, **Борзовой Елене Николаевне, Гарбуку Геннадию Михайловичу,** народному артисту Белорусской ССР, **Горобцу Юрию Васильевичу,** заслуженному артисту РСФСР, исполнителям ролей, — за художественный фильм «Люди на болоте» производства киностудии «Беларусьфильм».



Орган Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР. Основан в 1931 году



На 1-й стороне обложки:

Ирина Мирошниченко в фильме «Наследство» (режиссер Георгий Натансон, киностудия «Мосфильм»)

На 4-й стороне обложки:

Мари Киш и Дьердь Черхалми в фильме «Любовники» режиссера Андраша Ковача (Венгрия)



Оформление
Марголина И. Л.
Художественный редактор
Петрова Э. С.
Технический редактор
Иванова Т. Ю.
Корректоры
Коренева Н. А.
Элькина Г. Г.

Издание
Союза кинематографистов
СССР
Цена 1 руб. 30 коп.
Фото и адреса актеров
редакция не высылает

Адрес редакции:
125319 Москва, А-319,
ул. Усиевича, 9.
Тел. 151-02-72.

CINEMA ART

In the number: Article about ideological importance of war-patriotic theme in the Soviet cinema (p. 4). Article about modern Kirghiz cinema (p. 10). Actors reflect on the war theme in films (p. 17). Notes about the films of "industrial theme" (p. 28). Reviews of the films: "Inheritance" (p. 39), "The First Mounted Army" (p. 44), "We Are From Blockade" (p. 52), "Somebody Else's Pain" (p. 57), "From Young Director's Life" (p. 61), "Nebyvalshina" (p. 65). Essay on the new role of actor Sergey Koltakov (p. 75). Script of Liudmila Petrushevskaja, based on Gogol's novel "Overcoat" (p. 81). Talk with the film director Youry Norshtein, who is screening this script now (p. 89). Trickmen reflect about the problems of their profession (p. 99). Article about teenager's approach to film (p. 114). Review of the book by A. Zis "Aesthetics: Iideology And Methodology" (p. 123). Article devoted to the 85th anniversary of actor Maxim Shtraukh (p. 130). Memoirs about actor Boris Andreev (p. 135). Notes on the new books (p. 146). Profil of the Indian film maker Shiam Benegal (p. 156). Reviews of the Hungarian film "Each Wednesday" (p. 166) and American — "The Prince and the Pauper" (p. 169). Cinerama (p. 173). Memoirs about the war by Semen Frejlikh (p. 182).

Сдано в набор 16.11.84.
Подп. к печати 16.01.85. А07031
формат бумаги 70×90¹/₁₆.
печ. л. 12,12.
усл. печ. л. 14,18.
уч.-изд. л. 16,5
Печать высокая
Тираж 52 000 экз. Заказ 3184.

Ордена Трудового Красного Знамени
Чеховский полиграфический комбинат
ВО «Союзполиграфпром»,
Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
142300 г. Чехов Московской области

Следует с еще большей настойчивостью воспитывать у молодых чувства любви к Родине и ненависти к ее врагам, высокую политическую, классовую бдительность, постоянную готовность к подвигу.

Из речи К. У. Черненко на Всеармейском совещании секретарей комсомольских организаций

Служить Отечеству

Всеволод Санаев,
народный артист СССР,
секретарь правления Союза кинематографистов СССР

Этот призыв партии каждый из нас, причастных к кинематографу, воспринимает глубоко личностно, как веление времени, как насущную потребность жизни. Иначе и быть не может. Советское кино с первых своих лет кровно связано с делами и заботами партии, с созидательным творчеством народа, с его думами и чаяниями. Можно сказать, на глазах моего поколения создавалась поистине поразительная кинолетопись истории нашего социалистического Отечества, беспримерного подвига советского человека. То был подвиг и ратный. На полях гражданской войны, в боях с интервентами всех мастей, с белыми армиями, на полях Великой Отечественной войны, в битвах, равных которым не знала история человечества. И трудовой подвиг, преобразивший всю страну, сделавший ее великой державой социализма, могучим оплотом мира во всем мире. И я горжусь тем, что в этом историческом процессе преображения страны и человека есть весомый вклад нашего киноискусства, многих славных художников разных поколений, чьи фильмы не сданы в архив, а продолжают оставаться действующими, активно формирующими нового человека, воспитывающими в нем священные чувства социалистического интернационализма и любви к Родине.

Верно сказано, что сегодня быть патриотом — значит неустанно укреплять своим трудом экономический и оборонный потенциал нашей Родины, повышать свою готовность защищать мир от любых посягательств империалистических агрессоров, срывать коварные планы развязывания новой мировой войны. Вот почему мы придаем столь большое значение развитию военно-патриотической темы — одной из самых магистральных тем нашего киноискусства.

Она начиналась с хроники первых фронтовых кинооператоров, с фильмов-репортажей о боях Красной Армии, с коротких агитационных лент, разъяснявших политику Советской власти, рассказывавших о Революции, о героизме красноармейцев. И сегодня нельзя смотреть без волнения те исторические, бесценные кадры. Как и многие другие фильмы тех лет, фильмы моей юности. Не без их активного влияния у меня, паренька из многодетной рабочей семьи (нас, ребятишек, было девять у моего отца, тульского оружейника, а затем работника на фабрике знаменитых тульских гармоний), появилось, окрепло желание приобщиться к искусству, выбрать себе профессию актера. Действительно, худо-

жественного творчества вне политики не бывает. Как не бывает и «чистого» искусства ради искусства. Мое поколение входило в искусство с неистребимым желанием вторгаться в жизнь, говорить о ней с экрана или со сцены «во весь голос», нести людям свет великой правды, свет Октября. Мы все в неоплатном долгу перед Революцией, перед нашей партией. За наше счастливое настоящее, за будущее наших детей и внуков. За то, что наша страна открывает перед любым человеком такие возможности, каких не дает и не может гарантировать никакая другая, похваляющаяся своими мнимыми «свободами», «демократией», «правами». Тут почти все, я убежден в этом, зависит от самого человека, от его самосознания и осознания своих сил, от энергии, целеустремленности и знаний, от умения организовать себя. Вспоминаю своих товарищей по улице и нашему рабочему району Тулы Чулково: только с нашей улицы сколько вышло замечательных специалистов, интересных людей! Да к тому же еще и два народных артиста СССР... Кем бы мы все были, если бы не повернула наши судьбы Советская власть? Как самое святое мы шли защищать ее...

Когда началась война, мне казалось, что теперь не до искусства. Как и все, я рвался на фронт. И, может быть, именно там, во фронтовой обстановке, продолжая оставаться актером, выступая перед бойцами, я сполна ощутил, что слова «искусство — это оружие» соответствуют действительности. С первых же дней войны были созданы фронтовые концертные бригады. В них входили многие знаменитые артисты кино, театра, эстрады, филармонии. Выступления перед бойцами Клавдии Шульженко, Леонида Утесова, Лидии Руслановой... До сих пор перед глазами стоит незабываемая картина, когда после одного из наших фронтовых концертов ночью в большую, тесно набитую зрителями землянку разведчики принесли артистам букеты мирных подснежников с передовой. А утром началось наше наступление на этом участке фронта...

Конечно, в первых рядах киноискусства тех огненных лет были операторы, документалисты, военные хроникеры. Они снимали на суше и на море, снимали воздушные бои и танковые сражения, вооруженные легкими кинокамерами в составе отрядов автоматчиков, принимали участие в атаках пехоты и гибли как рядовые солдаты. О них написано немало, сняты и фильмы. И все же сегодня этого недостаточно. Как недостаточно сказано и о фронтовой концертной деятельности артистов, о наших знаменитых «Боевых киносборниках», сюжеты для которых создавали такие мастера художественного кино, как Г. Александров, Б. Барнет, С. Герасимов, В. Пудовкин, Е. Червяков, К. Юдин и многие другие, создавали в сотрудничестве с замечательными писателями Л. Леоновым, Ю. Германом, А. Файко, Н. Эрдманом... В них снимались Любовь Орлова, Борис Чирков, Борис Блинов, Эраст Гарин, Николай Крючков, Николай Охлопков. Каждый раз аплодисментами встречали бойцы неподвластного смерти, возрождающегося Чапаева — Бориса Бабочкина в короткометражке «Чапаев с нами». А знаменитый Швейк из «Боевого киносборника» № 7, снятого под руководством С. Юткевича в 1941 году! Ведь шесть коротких сатирических новелл этого сборника воспринимались как настоящий полнометражный фильм,

показывающий рост сил сопротивления в странах, оккупированных фашизмом.

Кино активно участвовало во всенародной борьбе, оно призывало к подвигу, вдохновляло героическими примерами, раскрывало красоту и величие характера советского человека. Убежден, что и по сей день должны активно работать в деле военно-патриотического воспитания новых поколений ленты тех лет — «Секретарь райкома» с прекрасными актерскими работами В. Ванина, М. Ладыниной, М. Астангова, «Она защищает Родину» с В. Марецкой, создавшей образ простой колхозницы, ставшей грозной народной мстительницей, «Радуга» по повести Ванды Василевской с Н. Ужвий в роли Олены Костюк, «Нашествие» по пьесе Леонида Леонова с О. Жаковым в роли Федора Таланова, «Два бойца» с участием Б. Андреева и М. Бернеса, да и многие другие картины... Конечно, они, эти фильмы, несут печать своего времени: они создавались в условиях войны, их киноязык отличен от нынешнего. Но тем они и ценны нам, то и прекрасно, что актеры, снимавшиеся в них, не только были талантливыми мастерами, но и становились выразителями духа своего времени. Право же, это великое счастье для актера. За Борисом Андреевым, Николаем Крючковым, Натальей Ужвий, Верой Марецкой, Мариной Ладыниной, Иваном Переверзевым, Павлом Кадочниковым, Ольгой Жизневой, Марком Бернесом вставало само время и вставал крупный, прекрасный и поистине героический характер, заразительный, привлекательный для миллионов зрителей. В каждом из них, конечно, по-разному находил свое воплощение тот народный идеал красоты, вполне реальный, невыдуманный, а потому и легко узнаваемый, близко принимаемый сердцем идеал, которого так жаждет и сегодня наш зрительный зал.

В преддверии 40-летия Великой Победы хочется верить, что наряду с новыми фильмами о войне, о подвиге народном вновь достойное место на экранах страны займут и наши старые, боевые картины.

Вообще это довольно острая проблема — долголетие жизни наших фильмов. Трудно представить себе, к примеру, библиотеку, в которой действующий фонд состоял бы только из новинок, выпущенных издательствами в этом году. Или — театр, репертуар которого не содержал бы многих лучших постановок прошлых лет. К фильмам отношение иное. Я не говорю о картинах-однодневках: оттого, что их век на экране короток — беды нет. А вот почему так быстро «отстреливается» (это слово изобретено не мной, а бытует сегодня в кинопрокате) та или иная значительная лента? Неужели работа крупных мастеров, продолжавшаяся даже не один год, забравшая столько сил, энергии, ума, творческой фантазии, может быть сведена на нет прокатной чехардой, где фильм спешит сменить другой, «прожив» на экране всего два-три дня?! Сошлюсь на свой пример. Нашу картину «Белые Росы» за два месяца просмотрели 22 миллиона зрителей. И хотя интерес к ней не иссяк, ее сменили другие фильмы. И теперь на встречах мне чаще всего задают один вопрос: где же можно посмотреть «Белые Росы»? Действительно: где?

А где можно посмотреть многие другие фильмы, ставшие нашей киноклассикой? Где можно увидеть новым поколениям зрителей те кар-

тины многих наших мастеров, о которых они знают лишь понаслышке? Взять хотя бы «Молодую гвардию» С. Герасимова или «Судьбу человека» С. Бондарчука, «Балладу о солдате» Г. Чухрая, «Живые и мертвые» А. Столпера... Да что они!.. Где можно посмотреть совсем недавние фильмы — «Они сражались за Родину» С. Бондарчука, «Особо важное задание» или «Судьбу» Е. Матвеева, «А зори здесь тихие...» С. Ростоцкого, «Освобождение», «Солдаты свободы» Ю. Озерова?.. А ведь подросло уже целое поколение, не видевшее этих картин. Наверное, многое из названного войдет в специальные программы к 40-летию Победы. Но хотелось бы, чтобы и после праздничных дней они, лучшие наши фильмы, оставались на экранах, в школьных, институтских, университетских программах по кинообразованию, в нашем реально действующем кинофонде. Все богатства нашего искусства должны более активно использоваться в идейно-политическом, военно-патриотическом и нравственном воспитании подрастающих поколений. Тот социальный опыт старших, прошедших нелегкий путь испытаний, выпавших на долю страны, опыт, которого, естественно, не имеет нынешняя молодежь, поистине бесценен. Уроки нашего киноискусства стали частью духовного арсенала народа, могучим моральным фактором Победы, принадлежащей не только истории, но и сегодняшнему дню, и будущему.

Принципиально важно и то, чтобы военно-патриотическая тема плодотворно развивалась и в современном нашем киноискусстве. И дело здесь не в количестве такого рода произведений, как справедливо было сказано К. У. Черненко на юбилейном пленуме правления Союза писателей СССР, а в их идейно-художественном качестве, в том, чтобы они становились подлинными событиями в культурной жизни народа. Наша история, история борьбы, защиты Отечества, история созидания его могущества — поистине неисчерпаемый источник тем, сюжетов, образов, действительно могучий инструмент патриотического и интернационального воспитания. Наверное, здесь важно и слово теоретиков кино, критиков, способных прогнозировать развитие кинопроцесса, подсказывать, какие практические поиски нашего искусства плодотворны, какие пути наиболее перспективны. Тут, на мой взгляд, совершенно нетерпимы штампы, шаблоны, отработанные схемы, расхожие приемы. Это не только закон любого творчества, не терпящего рутины. Но это еще и веление времени. К. У. Черненко недаром напомнил активистам армейского комсомола ленинские слова о том, что молодежь «по необходимости вынуждена приближаться к социализму *иначе,* не *тем* путем, *не в той форме, не в той* обстановке, как ее отцы». Деятели искусства, справедливо считающие себя верными помощниками партии, бойцами идеологического фронта, должны это учитывать в своей творческой работе, искать и находить более действенные и эффективные пути к сердцам молодых зрителей, воспитывать в них высокие чувства, любовь и преданность идеалам социалистического Отечества. Это особенно важно в рассказе с экрана о современной нашей армии, о ее великой миссии в защите мира на земле.

Но сегодня фронт борьбы за мир — это и наш труд на благо могущества Родины. Я говорю «наш труд», тем самым подчеркивая глубокую связь трудового подвига народа с подвижническим трудом деятелей ли-

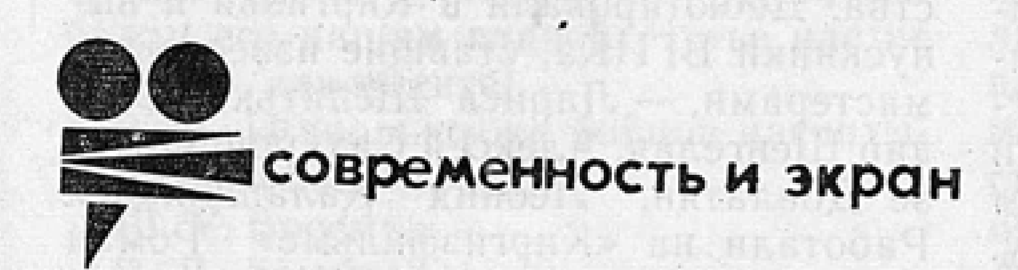
тературы и искусства. Ведь недаром имена новых лауреатов Государственной премии СССР 1984 года — С. Бондарчука, Э. Ишмухамедова, О. Агишева, Я. Сеидова, У. Сапарова, А. Гончарова, Н. Гундаревой, А. Салынского и многих других мастеров литературы и искусства разных поколений звучат рядом с именами прославленных рабочих, колхозников, ученых, изобретателей, непосредственно создающих мощь нашей страны. Это — глубоко символично.

Недаром, вступая в год подготовки XXVII съезда нашей партии, отмечая 23 февраля славную годовщину Советской Армии и Военно-Морского Флота, мы отмечаем и четвертую годовщину такого исторического события в нашей жизни, как XXVI съезд партии, который открыл новые перспективы мирного созидания, всестороннего совершенствования жизни нашего общества. Именно в умножении богатств и могущества нашей Родины находит свое выражение счастье человека, принявшего эстафету ратных подвигов, счастье, завоеванное в самой справедливой из войн на земле. Это счастье имеет свою необыкновенную особенность — оно героическое по своей природе. И недаром многие мастера литературы и искусства отмечены званием Героя Социалистического Труда, высшими наградами Родины. Это не может не вдохновлять творческую интеллигенцию нашей страны на новый подвижнический труд.

«Настоящее геройство у нас в стране всегда бывает замечено. Недаром же говорят, что из одного металла льют медаль за бой, медаль за труд, — писал недавно, обращаясь к молодежи, трижды Герой Советского Союза генерал-полковник авиации легендарный Иван Кожедуб. — Наша молодежь — наследница славы отцов. Но всякая слава требует продолжения. Дело это нелегкое. Только для тех, кто предан Родине, нашему великому многонациональному народу, по плечу и подвиг в труде, и подвиг на поле боя. Главное — всегда и везде чувствовать, что ты гражданин Советского Союза. Гордиться этим. И гордость свою, верность свою подтверждать делами».

Нынешние поколения кинематографистов — тоже наследники славы советского киноискусства. И наш народ вправе ждать от них продолжения и умножения этой славы, появления новых фильмов, возвышающих душу человека и зовущих к новым подвигам. Как к ратным, так и к трудовым. Во имя мира на земле.

Ряд союзных и автономных республик отметили в 1984 году 60-летие со дня образования. Среди них — Киргизия. История киноискусства республики — зримый пример дружбы и взаимопомощи народов нашей страны.



«Киргизское чудо» — так были названы многие игровые и документальные ленты, созданные на самой молодой киностудии страны. Эти картины обошли мировой экран. Киргизский кинематограф состоялся как серьезное социальное и эстетическое явление.

«Все мы должны помнить о том, что мировой кинопроцесс ныне уже немыслим без участия советских национальных кинематографий, растущих и крепнущих в общей системе советского киноискусства. Этот процесс выдвинул в первые ряды и киргизскую кинематографию. Наши фильмы нередко завоевывают призы и премии на международных кинофестивалях, широко обсуждаются зарубежной кинокритикой разных стран, пользуются широким признанием зрителей. Эти качества социалистического киноискусства — явление новое в мировом кинопроцессе, ожидающее своего осмысления и теоретического исследования. Но факт остается фактом: мы движемся, мы идем вперед, мы полны готовности дерзать, творить во имя правды, красоты и благородства социалистического искусства». Так говорит о современном киргизском кино Чингиз Айтматов.

Шершеналы Усубалиевич Усубалиев — один из тех, кто стоял у его истоков. Наш специальный корреспондент обратился к нему с просьбой вспомнить прошлое, рассказать, благодаря чему произошел столь крутой взлет киргизского кино.

Под небом нашего детства

Ш. Усубалиев,
председатель Госкино Киргизской ССР

Беседу ведет Э. Лындина

Шершеналы Усубалиев. Вспоминаю 1958 год... В Киеве — встреча кинематографистов всей страны. Идут талантливые картины. Звучат новые имена. Настоящий праздник советского кино! А мы на этом празднике не участники, только гости: Киргизия не смогла представить на киевский смотр ни одной картины, ни игровой, ни документальной. Осадок был горчайший... Тогда я, в ту пору директор киностудии «Киргизфильм», обратился с письмом в республиканскую партийную газету. Я писал о причинах, которые мешают встать нам вровень с остальными.

Позади долгая и нелегкая дорога... Многие киргизские картины широко шли на советском и зарубежном экранах, завоевано множество премий, зрители узнали имена наших режиссеров, актеров, операторов. И одним из первых было имя Лили Турусбековой, чьи документальные фильмы вышли на союзный и международный экраны уже в 50-е годы. Что стало отправной точкой? Мне кажется, наше единое коллективное усилие. Поверьте, это не выспренние слова. Так именно было! Теперь я, случается, задумываюсь: как недостает нам сейчас такой же щедрой самоотдачи, такого общего служения главному...

В том коллективном усилии с нами были друзья из России, исполненные такого же энтузиазма и веры. В конце 50-х — начале 60-х годов в Киргизию приехали из Москвы драматург Роза Буданцева и режиссер Василий Пронин — они приняли у нас «социальный заказ»: создать фильм о животноводах. Родилась картина «Салтанат», ставшая вехой на пути киргизского игрового кино. А в главных ролях Пронин снял талантливых, тогда еще молодых киргизских актеров — Бакен Кадыкееву и Муратбека Рыскулова: протягивались первые нити творческого содружества. Дебютировали в Киргизии и выпускники ВГИКа, ставшие известными мастерами, — Лариса Шепитько, Эльдар Шенгелая, Алексей Сахаров, Фрунзе Довлатян, Леонид Калашников... Работали на «Киргизфильме» Роман Тихомиров и Владимир Немоляев, Илья Миньковецкий, Адольф Бергункер, Борис Галантер... За первыми шагами нашего кинематографа заботливо следил Сергей Юткевич. С нами поддерживал связи Михаил Ромм... И столько в них, и в Ромме, и в Юткевиче, было теплого, дружеского пристрастия! Можно ли было не откликнуться, не ответить максимальным напряжением сил?

Эльга Лындина. И ведь именно в те годы Киргизия послала в Москву и Ленинград на учебу тех, кто сегодня представляет «золотой фонд» национальной кинематографии?

Ш. У. Да, все шло параллельно. Отбор молодых людей был очень строгим, мы пристально вглядывались в каждого, прежде чем вынести окончательное решение. Во Фрунзе приехал ректор ВГИКа Александр Николаевич Грошев. Он подолгу беседовал с каждым абитуриентом, выявляя степень его одаренности, склонность к будущей профессии, его человеческий потенциал. Так уехали в Москву Мелис

Убукеев, Кадыржан Кыдыралиев, Болотбек Шамшиев. В Ленинградский институт киноинженеров направили Толомуша Океева. Вот это и было наше настоящее начало...

Э. Л. Начало звездных лет киргизского кино?

Ш. У. Пожалуй, так... И нужно добавить вот еще что: тогда же в наше кино пришел Чингиз Айтматов. Он работал главным редактором журнала «Литературный Киргизстан», уже написал и «Джамилю», и «Тополек мой в красной косынке», уже были сделаны первые экранизации его прозы. Мы, весьма малочисленный в ту пору отряд членов Союза кинематографистов, выбрали его нашим главой. Чутье нас не подвело, как видите!

Э. Л. И сколько же бойцов насчитывал тогда ваш отряд?

Ш. У. Восемь...

Э. Л. А сейчас?

Ш. У. Почти двести.

Э. Л. Какие еще факторы действовали в сложном и многоликом процессе становления киргизского кино?

Ш. У. Плотная, органическая связь нашего кино с народным творчеством, с богатейшим эпическим наследием народа. Так родились «Выстрел на перевале Караш», «Небо нашего детства», «Поклонись огню», «Белые горы». Очень разные по тематике, они обнаруживали естественную связь с окружающим миром, покоряющую поэзию, человечность.

Киргизские документалисты тоже многое черпали из щедрого фольклорного источника. Кстати, слова «киргизское чудо» относились поначалу к нашему документальному кинематографу. Роман Кармен писал, что киргизские документалисты «смело ломают установившиеся каноны, несмотря на технические трудности, применяют современные приемы — репортаж, свободную камеру, — и это рождает в зрителе ощущение настоящей, большой правды». В Киргизии быстро сложилась своя школа документалистики. Сложилась, давши необычный сплав эпоса и современности...

Э. Л. А люди? Ведь многое зависело именно от людей, которые снимали фильмы, от их внутренней неодолимой потребности говорить с экрана «о времени и о себе»!

Ш. У. Безусловно. Художники — был, есть и будет наш главный капитал, наше «золотое обеспечение». Я уже называл Океева, Шамшиева, Кыдыралиева. Позже окончили ВГИК Геннадий Базаров, Манасбек Мусаев. Многие пришли сразу после средней школы, начинали здесь как плотники, осветители, такелажники. Зато они познали кинематограф во всей его сложности. Они многое умели еще до того, как сели на студенческую скамью во ВГИКе, и возвращались к нам профессионалами. А некоторые учились заочно, ну, скажем, Нуртай Борбиев. Его деятельность в качестве режиссера-оператора документального кино, его поиск своего индивидуального стиля в качестве оператора игровых лент заслуживают высокой оценки.

Умелая режиссура привлекла на экран плеяду актеров. Первыми стали сниматься замечательные театральные актеры — Муратбек Рыскулов, Бакен Кыдыкеева, Сабира Кумушалиева, Алиман Джанкорозова. Потом пришло нынешнее среднее поколение — Болот Бейшеналиев, Таттыбюбю Турсунбаева, Советбек Джумадылов, Арсен Омуралиев, в последнее время своеобычно работает в кино выпускница московского ГИТИСа Гульсара Аджибекова. Феноменален, на мой взгляд, путь Суйменкула Чокморова, живописца, которого открыл для кино Болотбек Шамшиев. Факт этот общеизвестен, но я напоминаю о нем, чтобы молодые не забывали, как смело шли на эксперимент их старшие товарищи, доверяясь своей интуиции, не боясь сложнейшей

работы с непрофессиональными исполнителями, и добивались отличных итогов. Чокморов снимался и в Москве, и в Алма-Ате, и в Ташкенте, его пригласил в свой фильм «Дерсу Узала» Акира Курасава. А началось все в маленьком просмотровом зале киностудии «Киргизфильм», когда Шамшиев угадал большого актера в человеке, до того не помышлявшем об этой профессии.

Э. Л. Актеры, о которых вы говорите, начинали свой путь и сформировались в основном в картинах Океева и Шамшиева, чьи фильмы принесли славу студии. Эти режиссеры действительно были пионерами, отважными первопроходцами, проявляя склонность к созданию крупных, масштабных полотен, емких, глубоких характеров. Их работы, их поиск совершенно отличны, но есть и нечто общее: активное желание постигнуть время в его диалектическом развитии, верность традициям народного искусства, эпосу. Это и дало обоим режиссерам силы, точно направляло их. Сегодня Океев и Шамшиев — зрелые, сформировавшиеся художники. На студию пришла новая смена — молодые режиссеры, актеры, операторы, многие уже успели дебютировать... Однако пока никто из них не начал так же уверенно, отменно и своеобразно, как когда-то старшие. Мое замечание носит отнюдь не юбилейный характер. Но ведь творческий уровень молодого поколения — залог будущего киргизского кино.

Ш. У. Я много общаюсь с молодыми и, признаюсь, общаюсь вполне нацеленно. Хочу понять, что же представляет каждый из них — творчески, человечески. Впечатление, в общем, сложное.

На мой взгляд, режиссер-постановщик фильма — двоюродный брат летчика-испытателя. Мы только что вспоминали об отваге и мужестве, с какими дебютировали наши лучшие режиссеры. Они пришли в кинематограф со сложившимся миром духовных ценностей, пришли, зная, о чем хотят говорить с людьми, что будут отстаивать, против чего воевать. Я хорошо помню реакцию многих зрительских аудиторий на первые фильмы Толомуша Океева и Болота Шамшиева «Это — лошади», «Небо нашего детства», «Манасчи», «Чабан», «Выстрел на перевале Караш». Не было в зале равнодушных! Конечно, режиссеры нашли и точную художественную форму, иначе бы они не были настоящими художниками. Я назвал бы это «зрелостью души». А нынешние молодые? Да, они начитанны, образованны, великолепно эрудированны. Однако за их эрудицией и красивой речью я чувствую глубоко тревожащий меня вакуум. Отсутствие личностного взгляда на мир, на историю, на человека. Отсутствие творческой страстности в искусстве. Мне не хватает в наших молодых яростного, жадного стремления испытать себя в неведомом, трудном и непременно своем материале.

Я прожил в кинематографе долгую жизнь. Знал и знаю многих художников — Григория Козинцева, Фридриха Эрмлера, Ивана Пырьева, Юлия Райзмана, Евгения Габриловича, Григория Рошаля, Романа Кармена... Энциклопедически образованные, они всегда завораживали меня молодостью духа, жаждой найти новый для себя материал, энергией мысли. И какой-то истовой преданностью кинематографу. Не о себе думали они, начиная новую работу, а приходили к ней как к единственно возможной для себя форме существования. Ныне же иной молодой режиссер, лениво и вяло перелистав несколько сценариев, берет один из них, не чувствуя духовного родства с автором, не болея его болью, не принимая его радости — просто не хочет быть в простое! Отсюда и результат: фильм, не имеющий своего лица. Молодому художнику мы готовы многое про-

стить, когда он предлагает что-то действительно свое, выношенное, имеющее прямую связь с проблемами наших дней.

Таким вот особым путем идет Карел Абдыкулов. У него свой почерк, свой взгляд на мир, свои темы, которые он черпает в народных традициях, осмысливая их глубоко и поэтически. Есть собственное лицо и у братьев Джапаровых, Шамиля и Самира, авторов фильма «Кочевье космонавта», удостоенного нескольких премий на международных кинофестивалях. Джапаровы нашли свою стилистику и образную систему. Пусть далеко не все совершенно в их картинах, но они — люди творческие, беспокойные...

Еще одно имя — Артык Суюндуков, выпускник мастерской Сергея Герасимова. Пока Артык снял несколько коротких документальных лент, в которых проявилось лирическое его дарование. Он очень требователен к выбору сценария, поэтому пока и не состоялся его дебют в игровом кино. Радует первая режиссерская работа молодого выпускника мастерской Игоря Таланкина Амана Камчибекова.

Поиск всегда предполагает волевой характер художника, его умение осознавать ошибки, учиться на них. Как выяснилось, диплом ВГИКа или Высших режиссерских курсов не всегда оказывается доказательством подлинного профессионализма. Практически работа над первой картиной, резко отличаясь от курсовых и дипломных работ, нередко обнаруживает творческую, организаторскую, а иногда и человеческую беспомощность молодого постановщика. Я вижу здесь проблему — все ли соответствует требованиям времени в воспитании художника? Отчего так часты у молодых режиссеров и срывы, и неумение организовать процесс съемки, создать и сплотить вокруг себя коллектив единомышленников?

И вот тут хочу спросить самого себя: а всегда ли мы, старшие, поддерживаем тех молодых художников, кого во имя высших целей искусства следует обязательно поддерживать? Всегда ли пестуем человеческие, гражданские, художнические качества, которые необходимы для упорного и бескомпромиссного творческого подвига длиною в жизнь? Не являем ли временами душевную слабость, соскальзывая на проторенную тропу опеки тех, кто «удобен», «управляем», всегда готов «спасти план»?

Пусть поймут меня правильно: в неверном шаге альпиниста есть большая доля вины инструктора. Лидер воспитывает лидера! А режиссер — это лидер, от этого никуда не уйти.

Э. Л. И не надо уходить.

Ш. У. А есть такие, которые уйти пытаются, возможно, и неосознанно. Не хватает привычки к самодисциплине и к подвижническому труду. Кинематограф требует адской работоспособности. Так с первого дня трудится Толомуш Океев. Ему скоро пятьдесят, но он по-прежнему не щадит себя, коли того требует дело. Напряженно работает наш старейший документалист Изя Герштейн — без устали ездит по республике, забирается в отдаленные места, находит поразительные темы, острые, социально значимые, и снимает там свои картины, которые имеют огромный общественный резонанс. Таков и Альгимантас Видугирис со своей влюбленностью в строителей Токтогульской ГЭС... Но есть у нас дебютанты, есть авторы второй и даже третьей картины, у которых отсутствует этот драгоценный талант — нырять в работу с головой. Им кажется, что все просто — «пришел, увидел, победил».

Э. Л. И побеждают?

Ш. У. Увы, нет... Ошибки у молодых неизбежны. Но они должны стать для них уроком. Продолжением ученья, как бы сурово ни обошлась с ними жизнь.

Беда в том, что благодарными учениками в такой ситуации умеют быть не все. Ожесточается ум, притупляются чувства, а это — огромная, по-моему, беда для художников. Вместо творческого соревнования врывается нездоровая конкуренция, недоброжелательство. Надо уметь радоваться успехам товарища. Как радовались мы. И не боялись говорить правду себе и другим, какой бы горькой она ни была. От этого зависит будущее нашего киноискусства.

Э. Л. А как представляется вам этот завтрашний день, если говорить об общем направлении?

Ш. У. Главное — поиск героя. Думаю, сегодня это проблема и всего нашего кино.

На счету «Киргизфильма» в прошлом — яркие образы: мальчик Кемель («Зной» Ларисы Шепитько) и чокморовские батыры («Выстрел на перевале Караш», «Алые маки Иссык-Куля» Болотбека Шамшиева), Толгонай («Материнское поле» Геннадия Базарова) и Уркуя («Поклонись огню» Толомуша Океева), монтажник Касым («Мужчины без женщин» Альгимантаса Видугириса) и юный Султанмурат со своим отцом Бекбаем («Ранние журавли» Болотбека Шамшиева)...

Обратили ли вы внимание, что большинство этих героев появились в кинематографе благодаря лежащей в основе фильмов прекрасной прозе Чингиза Айтматова, Мухтара Ауэзова? На мой взгляд, в этом — серьезнейший смысл: серьезная литература дает кинематографистам высокие ориентиры. Сергей Герасимов однажды назвал литературу «старшей сестрой» кинематографа. Философскую основу самого глубокого режиссерского замысла невозможно, мне кажется, выразить, пользуясь только языком режиссуры самим по себе, пусть и очень интересным, и средствами актерской игры, пусть самой изобретательной и тонкой. Хрестоматийная истина — фильм начинается со сценария — сегодня требует своей абсолютной реализации. И потому наша первая забота — сценарный портфель студии.

Жизнь подсказывает огромное множество тем. Небольшая по территории и населению Киргизия занимает третье место в стране по животноводству. В этом заслуга наших чабанов, живущих трудной кочевой жизнью, исполненной очень сложных проблем. У нас же после «Салтанат» не создано ни одной глубокой картины на эту тему. В республике вырос рабочий класс. Однако единственный, по существу, кинематографист, который увлеченно обращается к рабочей теме, — Альгимантас Видугирис. Вот и сейчас он готовится к съемкам фильма «Гидростанция», в основу которого положены реальные события. Но где другие режиссеры, столь же искренне, пылко влюбленные в рабочую тематику?

Э. Л. А что еще планируют киргизские кинематографисты в связи с насущными проблемами дня?

Ш. У. Завершена работа над фильмом режиссера Геннадия Базарова «Первый» — о первом секретаре райкома партии, человеке, смело идущем на ломку всего, что мешает нам двигаться вперед, способном повести за собой других. Главную роль сыграл народный артист республики Советбек Джумадылов. Наш постоянный дуэт документалистов драматург Владимир Федоров и режиссер Изя Герштейн написали сценарий полнометражного фильма о прогрессивном, научно обоснованном методе работы чабанских бригад. Ждем, что и молодые придут со своими предложениями и замыслами.

Прекрасный материал дает кинематографистам и прошлое республики. В Киргизии родился и вырос Михаил Васильевич Фрунзе. Вы скажете — о нем снято немало картин. Верно, но не было еще ленты о его детстве, юности,

о том, как он, пятнадцатилетний мальчик, пешком обошел всю Киргизию, чтобы по-настоящему узнать свою землю. Разве это не тема картины для юношества? В Киргизии родились и выросли герои Великой Отечественной войны Аширбай Койенкойзов, Чолпонбай Тулябердыев. Как интересна судьба легендарной «дочери земли» Кайназаровой, дважды Героя Социалистического Труда, воспитавшей десять приемных детей разных национальностей!

А ведь я назвал весьма немногое из того, чем так богата реальность. К сожалению, редакторский коллектив студии проходит мимо таких значительных тем, имеющих серьезное социальное и нравственное значение. Вы спросите, а какова же позиция Госкино республики?

В постановлении ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О мерах по дальнейшему улучшению идейно-художественного уровня кинофильмов и укреплению материально-технической базы кинематографа» подчеркнут недостаточный уровень планирования и производства фильмов, организации работы по подготовке, критическому анализу сценариев и картин, деятельности редакционного аппарата. К нам это относится впрямую. И потому хочу обратиться еще к одному хрестоматийному примеру и назову имя Адриана Пиотровского, руководителя довоенного «Ленфильма», умевшего быть подлинным соавтором больших мастеров. Конечно, Пиотровские не рождаются каждый год и даже каждое десятилетие, но его принципы работы должны стать нравственным и творческим критерием для редактуры киностудии. Примером, как нужно искать и находить материал, авторов, как работать с ними на протяжении всего процесса производства картины.

Э. Л. Что же делается сегодня конкретно для перестройки работы?

Ш. У. На студии снимается четыре игровых фильма в год. Следовательно, мы должны иметь в портфеле восемь доведенных до полной кондиции сценариев. И еще восемь в авторско-редакторской работе. Для этого нужна нам сегодня самая плотная связь с писателями, журналистами. Мы намереваемся создать при студии сценарную мастерскую, где три редактора будут заниматься заказными сценариями, связанными с серьезными, масштабными проблемами.

В свете недавних решений партии и правительства мы предполагаем в двенадцатой пятилетке начать основательную реконструкцию киностудии. В этом давно назрела острая необходимость. Надеемся, что вырастет двухблочный павильон общей площадью 1300 квадратных метров, производственно-творческий корпус, в котором разместятся редакторы, планово-финансово-экономические отделы, операторские кабины. Будем строить мультипликационный и художественные цеха. Реконструируем студийную автобазу.

Возможно, что после всего этого мы попытаемся организовать при «Киргизфильме» театр-студию киноактера. Недавно окончили учебу во ВГИКе студенты актерской мастерской Алексея Баталова, вернулись домой. Но всегда ли мы способны обеспечить их работой? Четыре игровые ленты в год не дают такой уверенности, и это очень тревожно. Молодым артистам нужно свое постоянное дело, что даст им возможность быть всегда в форме, в готовности сыграть любую роль. Простои могут оказаться губительными. Кроме того, театр-студия стал бы базой для работы и нашим режиссерам. Их сейчас около двадцати. А театр позволил бы им ставить спектакли, может быть, разрабатывать на сцене и репетировать свои будущие кинопостановки. Режиссеры и актеры лучше бы знали друг друга, возникали бы интересные замыслы. Рождались бы дарования бу-

дущих Шамшиевых и Чокморовых...

Э. Л. Шершеналы Усубалиевич, вы постоянно обращаетесь к мысли о новом поколении, о чем бы ни шла наша беседа...

Ш. У. Да, это так... История киргизского кинематографа — это лично пережитое мной. Как и все наши успехи, и все наши поражения. Поэтому новое поколение для меня — будущее. Как дети. Хочется, чтобы все они были талантливыми, мужественными, честными, чтобы работали на совесть, не искали легкой удачи и гладких дорог. Пусть они ошибаются, пусть страдают, мучаются, без этого не бывает художника. Пусть ищут...

Они выросли «под небом нашего детства», детства и юности киргизского кино. То, что сделали старшие, накладывает на них трудную обязанность не снижать творческого уровня, уметь жить в кинематографе подвижнически, бескорыстно, увлеченно, влюбленно. Чтобы небо нашего детства стало небом нашей зрелости!

В разговор включается зритель

В Скала-Подольске под Тернополем собрались кинодокументалисты из Москвы и Киева, Ленинграда и Куйбышева, Тбилиси и Минска, Риги и Саратова на научно-практическую конференцию «Документальное кино в формировании коммунистического мировоззрения молодежи».

Участники конференции рассмотрели, как выполняются решения пленума правления Союза кинематографистов СССР и пленума Всесоюзной комиссии документального кино, посвященных вопросам действенности кинопублицистики, эффективности воспитательной функции документального кино.

Конференция — это просмотры, дискуссия, открытая секретарем правления СК СССР И. Григорьевым, доклады кинокритиков А. Клецкина и Ю. Каравкина, прения. Но не только: на этот раз привычные рамки конференции раздвинулись, дискуссия продолжилась на заводах и в колхозах, в кинотеатрах, в среде партийно-комсомольского актива, в школах и техникумах, в воинских частях.

Пропагандисты и комсомольские работники Борщевского района Тернопольской области, принявшие участие и в теоретической части дискуссии, высказали свои суждения по увиденным фильмам, рассказали мастерам документального экрана о тех проблемах, которые волнуют сегодня молодежь.

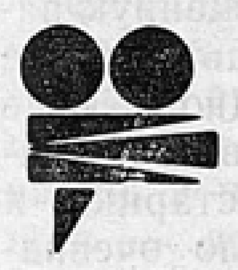
Обстановка встреч, содержание разговоров были настолько горячи и заинтересованны, что родилось решение — создать в Борщеве клуб любителей документального кино, здесь же на конференции наметили характер и направление его практической работы. А на встрече в Тернопольском обкоме КП Украины было решено активно и широко привлечь кинодокументалистов к работе молодежного клуба «Позиция», призванного содействовать коммунистическому воспитанию молодежи.

Конференция многое дала и нам, профессионалам, и любителям кино. Высокой оценки заслуживает вклад в ее организацию Тернопольского обкома КП Украины, ЦК ЛКСМ республики, Госкомитета профтехобразования УССР, украинских кинодокументалистов.

В. Коновалов,
заместитель председателя Всесоюзной комиссии документального кино СК СССР







к сорокалетию
Великой Победы



Актер в солдатской шинели

Солдат всегда солдат

Анатолий Папанов

Из ста моих воевавших сверстников в живых осталось только трое. Мороз идет по коже — ведь тем 97 из моей сотни, что погибли, жить бы и жить, и строить, и творить, и растить детей, и нянчить внуков... Есть очень точные стихи у Александра Твардовского:

Я знаю, никакой моей вины
В том, что другие не пришли
с войны,
В том, что они — кто старше,
кто моложе —
Остались там, и не о том же
речь,
Что я их мог, но не сумел
сберечь, —
Речь не о том, но все же,
все же, все же...

Исполняя долг перед погибшими, мы свято чтим их память и делаем все, чтоб война не повторилась. Так и только так можно уменьшить боль утрат, и только так можно исполнить долг перед теми, кто пожертвовал собой ради будущего, ради тех, кому только предстояло и теперь предстоит появиться на свет. Мы многое здесь можем.

Я верю в великую силу искусства. Я помню, как помогали нам в самые трудные дни войны «Чапаев», «Веселые ребята», «Аэроград», «Депутат Балтики», «Мы из Кронштадта», «Щорс»... Нам, мальчишкам, девятнадцатилетним солдатам, очень важно

было на кого-то равняться, кому-то подражать, это прибавляло мужества, уверенности, дерзости. Мой друг, трижды Герой Советского Союза летчик Иван Кожедуб как-то признался, что, не посмотри он до войны фильм «Летчики» с Борисом Щукиным в главной роли, быть может, не отважился бы летать.

...Лежу в госпитале в Буйнакске, в сорока километрах от Махачкалы. И вдруг весть — радостная, почти невероятная: приехала Мария Петровна Максакова. На концерт идти не могу — тяжелое ранение в ногу, но, к счастью, в палату провели трансляцию. Первые звуки трепетного максаковского голоса — и забыл я про боль, про войну, про госпитальную палату: перед глазами возникла довоенная Москва, Большой театр, оркестранты настраивают инструменты, гаснет свет, идет занавес, Максакова — Любаша в «Царской невесте»... Открываю глаза, вижу: больные все с коек повставали, без разбора — и ходячий, и неходячий. Вот что значит истинное искусство!..

Я даже думаю иногда, что если бы все люди во всем мире по-настоящему чтили искусство, то возможность войны отпала бы сама собой. Ибо подлинное искусство — это гармония и красота, а война — чудовищный диссонанс и уродство. Искусство — увековечивает, а война — уничтожает, искусство — это жизнь, а война — смерть. Наверное, наивно мое предположение, но я верю в то, что настоящее искусство все-таки победит в человеке.

Я пришел в театральный институт в 1942 году, не сняв еще с полевых петлиц треугольники старшего сержанта пехоты. Мне было двадцать лет. За плечами — год войны. Много это или мало? Я приравнял бы этот год к двадцати пяти годам обычной жизни: время на передовой спрессовано даже не из секунд — из мгновений, и каждое может стать для тебя последним. Там, в окопах переднего края, люди, бывало, седели за полчаса, в минуту ломались судьбы, терялись жизни. Я знал одного пианиста-виртуоза, лауреата международных конкурсов — в бою он потерял руку. Пианист — руку!.. Прошлая война — это бесконечная цепь трагедий, постоянная боль и — постоянная, архитрудная борьба за жизнь, твою собственную, твоих друзей, твоих близких, твоей страны, всего человечества.

Когда я вижу теперь на экране легковесное, бодряческое изображение войны, этакое шапкозакидательство, мне становится горько и обидно... Рвутся снаряды, атака, крики «Ура!», и вот вам победа... Будь все так просто, длилась бы Великая Отечественная долгих четыре года?.. Весь драматизм и состоял в том, что мы дрались с сильнейшим противником — опытным, умелым, превосходно вооруженным. Победа далась нам нелегко, ей предшествовала, по меткому выражению Константина Михайловича Симонова, «кровавая работа». Грешно говорить о войне полуправду — этим оскорбляешь священную память о погибших, умаляешь величие подвига, поистине всенародного. Ведь в войне участвовал весь советский народ — и тыл, и фронт, и старики, и женщины, и дети... Не было очевидцев — все участники, все приближали Победу нечеловеческими усилиями.

Я помню День Победы — люди высыпали на улицы, обнимались знакомые и незнакомые. Салют высвечивал преображенные счастьем лица. Победа — значит «после беды». И чем горше беда, тем счастливее радость народа, все превозмогшего, выдюжившего, победившего. Как выразить средствами кинематографа полноту этого чувства? Только рассказав всю жестокую правду о войне, о ее буд-



А. Папанов в фильме «ЖИВЫЕ И МЕРТВЫЕ»

нях, о том, как было трудно... Правду — без прикрас, какая, на мой взгляд, была в экранизации романа Константина Михайловича Симонова «Живые и мертвые», осуществленной Александром Борисовичем Столпером. Писатель и режиссер достоверно воссоздали атмосферу первых дней войны, время отчаянного самопожертвования, в недрах которого зрела будущая — далекая еще! — победа над фашизмом. Автор романа, военный корреспондент газеты «Красная звезда», хорошо знал людей, о которых писал,— все они были поначалу героями его очерков, ежедневно отправляемых в газету, и лишь затем перешли на страницы романа, становясь образами, но оставаясь живыми и узнаваемыми. Мне выпала честь сыграть в этом фильме роль комбрига Серпилина — одного из тех русских людей, о которых принято говорить «соль земли нашей». Прообразом Серпилина послужил полковник Кутепов — Симонов встретил его в 1941 году под Могилевом. Дивизия под командованием Кутепова уничтожила в тот день десять неприятельских танков и ни на шаг не отошла назад под жесточайшим натиском противника. Симонов рассказывал, что в той почти невероятной солдатской стойкости увидел первый росток грядущего перелома в войне.

Как актер, я удостоился высшей похвалы: в иллюстрированное издание своей военной трилогии, за которую позже он был удостоен Ленинской премии, Симонов попросил поместить портрет Серпилина из фильма, сказав, что только таким он видит отныне главного героя своего романа...

Да, война непрошеной гостьей ворвалась в наши судьбы и осталась в них навсегда. Об этом — еще один замечательный фильм, в котором мне довелось сыграть солдата — на сей

раз бывшего солдата: «Белорусский вокзал».

Не удивляйтесь, но роль в этой ленте внутренне связана с одним и тем же сном, который преследует меня долгие годы,— сном, точь-в-точь повторяющим ситуацию, в которой наяву пришлось побывать: мы идем по снегу в сорокаградусный мороз при полном вооружении (то есть с 25-килограммовой выкладкой) — нельзя остановиться и отдохнуть — только сядешь в снег, моментально заснешь, а это верная гибель. И солдаты тормошат друг друга, держат за рукав, чтоб никто не отстал, не замерз, не заснул. И вдруг откуда ни возьмись — немецкие танки. Мчатся по полю и давят, давят людей. Я зарываюсь в снег, я вижу, что танк идет прямо на меня. Чувствую, что бутылку с горючей смесью мне, замерзающему, уже не достать... И просыпаюсь в холодном поту. Тогда — в сорок втором — я чудом остался жив.

Фильм «Белорусский вокзал» — как раз о таких вот военных снах, одолевающих моих немолодых уже сверстников, о фронтовом братстве, о бывших однополчанах, о памяти, из которой никто не уходит, и о друзьях, которые, увы, уходят от нас. Я сыграл в этом фильме одного из четырех товарищей, встретившихся на похоронах своего боевого командира. Главная черта моего героя, бухгалтера Дубинского, совестливость — качество, которое во многих из нас воспитала война. Прошедшие фронт, познавшие горечь преждевременных потерь, мы сохранили на всю жизнь чувство личной причастности к судьбе своего народа и высокую гражданскую ответственность за все, что происходит вокруг нас.

Потому-то и выходит наше поколение старых фронтовиков на передовые рубежи борьбы за мир...

Незабываемые ленты

Юрий Никулин

Воспитывался и взрослел я на фильмах о войне. Наверное, они и готовили во мне человека и солдата. Мальчишкой я любил играть с друзьями в войну. В такую, какую мы видели на экране в любимых картинах: «Чапаев», «Всадники», «Мы из Кронштадта»... Такой я себе ее и представлял.

В первые послевоенные годы меня не тянуло к военным картинам. Посмотрев две-три из них, я не почувствовал того, что переполняло меня, да, наверное, и других фронтовиков. И я решил, что в кино войну, такой, какой она была на самом деле,— не покажешь.

Однако спустя время я посмотрел «Балладу о солдате» и «Летят журавли». Это были произведения настоящей правды о войне, пронизанные в то же время духом высокой поэзии.

Хочу поделиться еще одним незабываемым впечатлением. Я имею в виду работу актеров в картине Сергея Бондарчука «Они сражались за Родину». Есть множество исполнителей военных ролей в кино — стреляющих, погибающих, одетых по всем правилам фронтового времени. Но смотришь и предчувствуешь: сейчас режиссер крикнет: «Снято!», актер поднимется с земли и, отряхнувшись, пойдет обедать. Таких исполнителей в картине «Они сражались за Родину» не было. Шукшин, Лапиков, Бурков, казалось, вышли оттуда — из сорок второго. Их манера вести себя, говорить, даже шутить... Таких людей я немало повидал на фронте.

Сегодняшние сорокалетние не заста-



Ю. Никулин в фильме «ДВАДЦАТЬ ДНЕЙ БЕЗ ВОЙНЫ»

ли войну даже детьми. И я не был уверен, сумеют ли они правдиво рассказать о событиях, ими не пережитых. Потому и отнесся весьма прохладно к предложению режиссера Алексея Германа сниматься в его фильме «Двадцать дней без войны». Повесть Симонова, прочитанную, как только она была напечатана, я очень любил. И сомневался: справится ли молодой человек с не пережитой им военной действительностью.

Уже на пробах режиссер потряс меня продуманной тщательностью в отборе деталей, которым вкупе предстояло воссоздать атмосферу времени. Выискивали и приобретали предметы обихода тех лет — все, вплоть до авторучек. Прежде всего правда: костюмов, декораций и, конечно же, внутреннего мира человека, его переживаний, склада мыслей, психологии. В архиве авторы картины перебрали тысячи фотографий времен войны. Этими увеличенными фотографиями были завешаны от пола до потолка комнаты съемочной группы. Мы жили среди лиц того времени, рассматривали улицы, дома, прохожих, солдат и офицеров во фронтовой обстановке. Так мы погружались в атмосферу тех лет. Достоверности ради Алексей Герман шел даже на сознательные потери. Например, кажущаяся нарочитой небрежность в звуковоспроизведении. Словно ты, зритель, невольно подслушал разговор. Именно так снимался один из лучших эпизодов фильма — рассказ летчика (его играл Алексей Петренко), прерываемый и заглушаемый скрежетом вагона. Для этой сцены был специально найден вагон военного времени, который перегнали на съемки в Ташкент.

Временами мне казалось, что режиссер излишне требователен, даже жесток к актерам. Съемки проходили в крайне тяжелых условиях. К примеру,

эпизод первой встречи Лопатина с Ликой снимался в поезде. Редкой для Средней Азии суровой морозной ночью мы курсировали в дребезжащем вагоне между Ташкентом и Джамбулом. Перед самой съемкой режиссер выбил в вагоне стекла. И мы с Гурченко посиневшими от холода губами с трудом проговаривали свой текст. В ту ночь я проклинал режиссера, ненавидел его, называл тираном. Лишь позже убедился, насколько он был прав. Разве получилась бы первая встреча Лопатина с Ликой, снимай мы ее в теплом московском павильоне? Почувствовали бы мы ту суровую ташкентскую зиму сорок второго года?..

Там же в Ташкенте мы снимали выступление Лопатина в цехе. Массовка — рабочие завода, и среди них те, кто трудился на этом заводе во время войны еще подростком. Не забуду слез этих людей, говоривших нам, что тогда, в то время, все было точно так.

То же почувствовал и я сам, когда мы снимали самый простой, проходной эпизод — возвращение Лопатина после двадцати дней «без войны» на фронт. Обстрел. Не знаю, где увидел, где «вычитал» молодой режиссер приметы фронтовой обстановки. Реальность, подлинность происходящего были поразительны. Когда я трясся в разбитой полуторке того времени в шинели и с полевой сумкой, я ощутил себя на настоящей прифронтовой полосе у переднего края. Вокруг рвались снаряды. И мне было по-настоящему страшно.

К этому времени уже все студии страны снимали на цветной пленке. Герман для полного ощущения документальности, подлинности происходящего решил снимать на черно-белой. Он сказал: «Война не имеет красок. Война — черная». И это было правдой.

Военный кинематограф прошел свою эволюцию. В годы войны он учил бороться и ненавидеть врага. Надолго запомнился один дневной киносеанс на передовой. (Ночью из-за демаскировки показ кинофильмов был запрещен.) Это была короткометражная картина, в нее входил финал знаменитого «Чапаева». После того как смертельно раненный командир тонул, он неожиданно, собравшись с силами, выплывал на берег, садился на коня и вел своих бойцов в атаку. Конечно, это было наивно, но мы радовались воскрешению Чапаева, а значит, именно такой, агитационный, оптимистичный фильм нужен был на фронте.

Спустя годы менялась литература о войне, изменился и кинематограф. Фильмы стали более глубокими, раздумчивыми. И как жаль, что и по сей день в ряде картин есть фальшь, излишняя бравада и нереальная героика. Подвиги на войне совершались без пафоса...

Ратный человек

Владимир Кашпур

Я родился в 1926 году. Война резко оборвала подростковую пору моих сверстников. Мальчишка сразу становился мужчиной. Постепенности перехода не было, было смещение времен. Шестнадцатилетним я просился на фронт, но получил направление в летное училище. Закончив его по ускоренной программе, летал на пикирующем бомбардировщике Пе-2. Продолжал летать и в мирное время, демобилизовался в 1950 году, учился в Школе-студии МХАТа. Так доактерская — ратная — судьба перешла в собственно актерскую, которая и осталась ратной.



В. Кашпур в фильме «ПРЫЖОК НА ЗАРЕ»

Фильмы о войне и современной армии, в которых довелось участвовать, многочисленны: «Прыжок на заре», «В трудный час», «Третий тайм», «Перекличка», «Путь в «Сатурн» и «Конец «Сатурна», «Море в огне», «Командир «Счастливой Щуки», «Высокое звание» («Ради жизни на земле»), «Освобождение», «Единственная дорога». Что остается и хранится в зрительской памяти, то скажет само о себе.

«Военная тема» — слова, которые повторяются очень часто. Но для меня лично они весьма приблизительны. Если думать о «теме» — невозможно даже в кадр войти, не то что пытаться говорить с сидящими в кинозале людьми. Да не «тема» это, а сама жизнь — боль, крик, любовь и ненависть!

Роли у меня были разные и по объему и по содержанию, герои оказывались в ситуациях несходных. Но сквозь видимую эту разноликость проступал прежде всего человек, попавший в нечеловеческие обстоятельства войны и принявший на плечи обязанности, войной на него возложенные. Гимнастерка, шинель, обмотки или сапоги, винтовка, автомат были его атрибутами. Но человек он был мирный, трудовой, привычный к созидательной жизни. И чем суровее, напряженнее складывалась военная обстановка, тем сильнее раскрывалась в человеке тяга к жизни, ко всему, что жизни принадлежит. Такая вот закономерность образа ратного человека, солдата Отечественной войны. И дело здесь не в одном лишь естественном желании выжить, но в воле к восстановлению разрушенного, к упорядочению хаоса. Идет герой картины «В трудный час» Кузьма Кройков по разоренной немцами деревне, наступает вдруг на лежащую раму от разбитого окна, поднимает ее с земли, бережно прислоняет к углу дома. Поступок точно

найденный — хозяйский, свойственный домовитому человеку. Герой ищет и находит в себе силы жить. В моем понимании это герой с «глубокими корнями», держащими его на земле наперекор жестокости военной стихии. Нет в беде добрее и красивее нашего народа.

Военный подвиг? Для моего героя это поступок, вырастающий из реальной необходимости действовать, совершаемый без помыслов о подвиге, просто ему никак нельзя этого не совершить. Так бросается на гранату старшина Елистратов в «Прыжке на заре». Поступок здесь высвечивает с наивозможной полнотой нравственную суть человека, отражает ее непосредственно, сгущенно.

Люди на войне... Что вообще дает возможность их играть? Чувство, будто я в посильной мне мере возвращаю к жизни людей, о которых никто ничего не успел узнать. Сознание обязанности говорить об этих людях сегодня и сейчас. Готовишься к съемкам, надеясь: может быть, в недолгом экранном времени ушедший когда-то человек оживет и продолжит свое земное существование... И всегда не оставляет ощущение недостаточности сделанного, ощущение мучительное, но и благое. Потому что заставляет вновь и вновь приниматься за поиски своего, конкретного героя. Потому что помогает не повторяться. Сейчас на «Мосфильме» снимаюсь в картине по повести Юрия Бондарева «Батальоны просят огня». Хочу, чтобы фильм прозвучал реквиемом павшим на войне и гимном — оставшимся жить.

Условие подлинных открытий — обостренное чувство правды, искренности — режиссерской, исполнительской, всех и каждого, кто работал над фильмом. Зритель всегда отличит истинное от фальши, художественную правду от очередного «раскрытия темы». Коробит всегда даже малейшая ложь: когда воротничок на солдатской гимнастерке слишком белый, когда выбрит боец слишком чисто. А строгой правды требуют и память павших, и пристальное внимание живых. Я повторяю слово «правда» и не могу его не повторять.

Трудно говорить о страданиях любви человеку, от любви не страдавшему. Очень непросто передать состояние бойца перед атакой тому, кто знает об атаке только из книг. Люди воевавшие, конечно, могут судить об истинности происходящего на экране, как никто другой. И писать о войне, и ставить фильмы о ней — тоже могут, как никто другой.

Я хочу, чтобы меня правильно поняли. Нисколько не умаляю художественные заслуги послевоенного поколения. Хочу только сказать, что непосредственный участник событий обладает эмоциональной памятью о них. Памятью уникальной — война для него была открытием жизни, жестоким, но открытием.

Мы все дальше отходим от военной поры. Значит, на молодых ложится особая тяжесть ответственности: они должны искать и воплощать на экране свой художественный «эквивалент» эмоциональной памяти старшего поколения.

...А напоследок позволю себе одно воспоминание. В фильме «Море в огне» я сыграл полковника Потапова, человека реально существовавшего. Прошло уже лет двенадцать со времени выпуска картины, когда однажды вечером в метро ко мне подошел незнакомый капитан первого ранга и сказал: «Вы играли моего отца. Когда мама была жива, мы вместе смотрели фильм, и она просила вас найти. Мамы уже нет. Но прошу вас: поедемте сейчас ко мне. Я хочу, чтобы вас видела моя жена...» Надо ли объяснять, насколько нам, актерам, дороги такие слова.



В. Сторожик в фильме «БЕРЕГ»

Сорок лет без войны

Валерий Сторожик

Наверное, всю мою недолгую «кинематографическую» биографию можно поделить на два этапа: до «Берега» — и после... Когда Владимир Наумович Наумов предложил мне сыграть лейтенанта Княжко, я еще раз перечитал роман. И не захотел отдавать роль. Ни за что. И никому. Не потому, что так уж верил в свои силы. Образ Княжко притягивал меня магнетически. Это светлый человек. Книжный идеалист и — герой в страшной, кровавой войне. Два противоположных начала слились в этом удивительном человеке.

Когда я узнал, что утвержден на роль — заволновался по-настоящему. Предельно добросовестно и серьезно я относился к предстоящей работе. Десятки раз ходил в Музей Советской Армии. Всматривался в военные фотографии, предметы походной жизни. В небольшую роль я пытался уместить все, что сказано о Княжко в книге: и настоящее, и прошлое моего героя. Как на его походке сказалось недавнее ранение, как по-особенному любил он сидеть. Больше всего я боялся хоть в чем-нибудь сфальшивить.

Однажды перед съемками Наумов, как бы между прочим, сказал мне: «Выучи пушкинского «Пророка». Каждый день повторял я стихотворение, как роль. Оно ни разу не прозвучало перед камерой. Однако поэтический настрой «Пророка» открыл перспективу роли, ее глубину, второй план.

В съемочной группе «Берега» сложилась удивительная атмосфера соб-

ранности, доверия друг к другу, мужской дружбы. Работали близкие по духу люди, не было случайных. Снимали мы в маленьком городке, в Латвии. Во время съемок жизнь города странным образом переменилась. Улицы, кафе заполнили солдаты в советской и немецкой форме. И местные жители, каждый день приходившие на съемку, не походили на праздных зевак. Они тихо стояли, и взгляды их были серьезны, сосредоточенны. Возможно, каждый вспоминал свою войну...

В конце 50-х годов я жил с родителями в небольшом городке под Калининградом. В то время мы с ребятами играли в касках, со сломанным, но настоящим оружием. Мой товарищ, сосед по дому, нашел небольшой металлический предмет, долго носил его в кармане, собираясь сделать из него наконечник для карандаша. Он уже умел писать. И вдруг этот предмет взорвался, искалечив мальчику руку и лицо... Да, у многих — своя война.

Помню, мы снимали мой последний эпизод «Берега». Я не был занят в сцене, формы надевать не стал, но на площадку пришел. Увидев меня, Алов спросил: «А почему ты не одет?» «Я убит», — ответил я легко, как мальчишка, играющий в войну (сцена гибели Княжко уже была снята). И вдруг Алов начал читать: «Я убит подо Ржевом, в безымянном болоте, в пятой роте, на левом, при жестоком налете...» Он видел меня лишь сначала, а затем ушел в свой мир. Прервавшись, улыбнулся: «А вот Сторожик этих стихов не знает». А звучало: «А вот Сторожик не знает, что такое смерть». Спустя время я отыскал стихотворение Твардовского. Для меня оно навсегда останется связанным с именем Александра Алова.

Я уехал со съемок. А через два дня узнал трагическую весть о смерти режиссера Александра Алова. Он, участник войны, был тяжело ранен. И все эти годы носил в себе отметину войны. Снимая последнюю сцену, режиссер хотел воспроизвести памятный ему бой из своего фронтового прошлого. Все было, как тогда. И орудия стреляли так же, как сорок лет назад. А сердце не выдержало.

Такая работа, встреча с такими людьми, значительность самой темы что-то меняют в тебе самом. Словно ты вырос, понял, что такое мужество...

Еще до съемок фильма «Берег», до Княжко, я получил роль в театре, в спектакле «Сашка». Эти две роли неожиданно переплелись в моем сознании. История, рассказанная В. Кондратьевым, действительно произошла подо Ржевом. Мой немец — не фашист. Он — студент, призванный в армию. И встреча с Сашкой, с человеческим отношением к человеку, русского к немцу для юноши — поворотный момент судьбы.

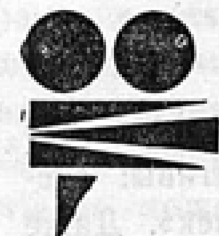
Мой Княжко в книге и фильме спасает Курта, как Сашка спасает военнопленного немца. И это совпадение, свидетельствующее о гуманном, истинно человеческом начале нашего искусства, мне кажется не случайным.

Может быть, я выскажу кощунственную мысль. Но я не уверен, что фильмов о войне, спектаклей о войне должно быть много. Прикасаться к этой высокой теме надо бережно. Она не поддается поточной системе. Лишь художник, душа которого болеет войной, имеет на нее право.

Мое поколение не знало войны. Я родился в мирное время, но и для меня День Победы — всенародный праздник, точка отсчета. Десять лет без войны, двадцать, тридцать. И вот уже нашей Победе 40 лет. Но ни сегодняшний день, ни завтрашний не кажутся нам безоблачными. Люди вспоминают о войне. И знают, что мирную жизнь нужно защищать.



Вверху и внизу: кадры из новых фильмов «производственной темы»



кинематограф 80-х. дневник

Статьи о фильмах «Обвинение», «Эхо дальнего взрыва», «Восемь дней надежды», «Магистраль», «Наследство», «Первая Конная», «Мы из блокады», «Чужая боль». «Из жизни молодого директора», «Небывальщина». Материалы, посвященные проблемам актерского мастерства, экранизации классики в мультипликации, квалификации каскадеров.

Разборы и размышления

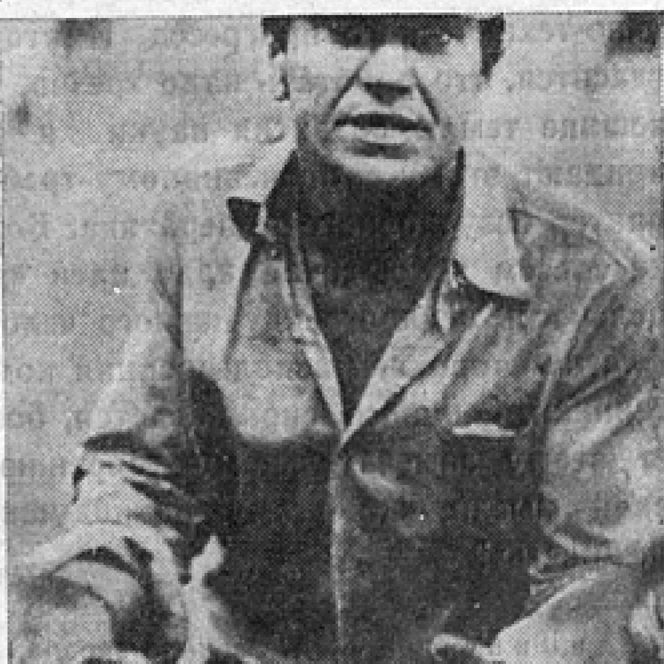




Ракурс

Лаборатория





Экран: детство, отрочество, юность

Доискаться, пробиться...

Заметки о фильмах «производственной темы»

Николай Савицкий

В свое время — не так уж давно это было — Л. Аннинский, критик столь же глубокий и наблюдательный, сколь и увлекающийся, восклицал: «В светлых современных нережских цехах деловой человек ставит ЭВМы и АСУПы — проводит научно-техническую революцию. Деловой человек идет в атаку на цельность векового «душевного человека»... Надо работать. Трезво. Умело. Иначе сползут ЭВМы и АСУПы в болото по сути-то ко всему равнодушной «душевности» [1].

Определенное противоречие, которое есть в этом высказывании, сегодня заметнее, чем вчера. В чем же оно? Ведь на первый взгляд здесь все верно, логично. Герой известной пьесы И. Дворецкого «Человек со стороны», которую имеет в виду Аннинский, тем и знаменит, что не только ратовал за внедрение прогрессивных методов организации труда, управления хозяйственной деятельностью, за деловой, научно выверенный стиль работы, но и утверждал их на практике, в условиях современного производства. Следовательно, был проводником научно-технического прогресса. И кто же не согласится, что работать надо трезво, умело! Нынешние темпы развития науки и технологии придают этому самоочевидному требованию характер безусловного императива. Вот разве что не совсем ясно, зачем надо идти «в атаку на цельность векового «душевного человека» под флагом широкого использования компьютерной техники. С какого, спрашивается, боку угрожает этому замечательному творению человеческой мысли «ко всему равнодушная(?) «душевность»?

[1] Аннинский Л. А. Зеркало экрана. Минск, 1977, с. 146.

Не вдаваясь в подробности, отметим, что тут характерен сам выбор альтернативы: «деловой человек» — «душевный человек». Даже с учетом лишь семантических оттенков этих двух — отнюдь не взаимоисключающих — словосочетаний. Выбор, обусловленный, как мне представляется, распространенным лет десять назад добросовестным заблуждением, согласно которому «человек со стороны», с его любимыми графиками и диаграммами, с его требованием неукоснительно соблюдать рациональный технологический регламент и четкий рабочий ритм, с решительным неприятием авралов и штурмовщины, — казался чем-то вроде «deus ex machina»... Посмотрите, кто к нам пожаловал, подождите самую малость, покуда он развернется, утвердит свою безупречную методу — и тогда чуть ли не все нерешенные и наболевшие проблемы, от которых еще страдает производство, как рукой снимет!

Если бы оно и впрямь было так...

Есть смысл взглянуть на эту проблему шире. Согласно марксистским представлениям, личность является одновременно и продуктом, и субъектом истории. Иначе говоря, человек есть источник всякого прогрессивного движения и мера его гуманистической ценности. Однако в качестве абстрактного, изолированного индивида человек бессилен — творцом истории, двигателем исторического процесса он становится только совместно с другими, в составе общественных классов и социальных групп. «Поэтому всякое проявление его жизни... является проявлением и утверждением **общественной жизни**» [2]. **Всякое** проявление, заме-

[2] Маркс К., Энгельс Ф. Из ранних произведений. М., 1956, с. 590.

тим! Следовательно, дальнейшее совершенствование социалистических общественных отношений (в их системе производственным отношениям принадлежит, как известно, роль первичных — материальных, базисных) со всей очевидностью предусматривает, наряду с прочими средствами, еще и продуманное использование таких ресурсов, которые невозможно ввести в действие методами государственного регулирования или локальными организационными мерами. «...какую область партийной, государственной, хозяйственной работы ни взять, — говорил, выступая на юбилейном пленуме правления Союза писателей СССР К. У. Черненко, — нигде мы не можем успешно двигаться вперед без опоры на глубокие знания, на высокую сознательность и культуру всех трудящихся. На громадный духовный, творческий потенциал, накопленный поколениями советских людей. Решения XXVI съезда, Пленумов ЦК последнего времени, собственно говоря, и направлены на полную мобилизацию этого потенциала». Отсюда следует, в частности, что дальнейший прогресс нашего общества оказывается органично связанным с продвижением социалистической морали и нравственности в глубь человеческой души. Ведь в приказном порядке от человека никогда не добиться того, чего можно ожидать в качестве результата внутренне осознанной необходимости, моральной обусловленности его поступков; и производственная деятельность нашего современника, его трудовые будни, и все, что к ним относится, не представляют в этом смысле исключения.

Стало быть, вопрос заключается не только, а вернее, не столько в том, приживутся ли, нет ли чешковский ЭВМ и АСУП на Нережском заводе. Свет клином на них не сошелся... И не просто деловому человеку со стороны, при рождении слишком поспешно наделенному авторами неограниченными полномочиями, дано делать погоду на завтра, представительствуя на экране, в литературе, на театральной сцене от имени сегодняшнего рабочего класса и технической интеллигенции. От имени тех, кто непосредственно отвечает за реализацию ближних и дальних народно-хозяйственных планов и экономических программ (продовольственной, энергетической и других), призванных повысить наше благосостояние. В соответствии с запросами времени деловой (конечно же, деловой!) человек, положительный герой современной «производственной драмы» обязан проявить еще и творческий, заинтересованный и, если хотите, именно душевный, как личное побуждение осознанный, во всех отношениях нравственный подход к делу.

Вот почему конфликт художественно полноценных «производственных фильмов», появившихся в нашем кинематографе за последние лет пятнадцать, начиная с «Твоего современника» Е. Габриловича и Ю. Райзмана[3], с картины С. Герасимова «У озера» и кончая такими лентами, как «Мы, нижеподписавшиеся...» А. Гельмана и Т. Лиозновой или «Остановился поезд» А. Миндадзе и В. Абдрашитова, — правильнее считать не производственным и даже не социально-производственным, а социально-нравственным конфликтом в условиях сегодняшнего материального производства.

Конфликт этот обладает своей спецификой. Но проблемы, которые лежат в его основе, имеют касательство не только к какой-то определенной отрасли народного хозяйства или к решению некой уникальной технической (управленческой, экономической, научно-экспериментальной и т. п.) задачи. (Порой ее формулируют на экране демонстративно условно и, возможно, даже не совсем грамотно, с точки зрения специалиста.) Их нравственный аспект, их личностное преломление и восприятие, их проекция на плоскость обыденного, их обобщенное содержание, будучи главными объектами художественного анализа, явно рассчитаны на всеобщее внимание. Поскольку они — прямо или опосредованно — затрагивают интересы и нужды всех и каждого. Во всяком случае, должны затрагивать...

С учетом этих предварительных соображений обратимся к нескольким недавно увидевшим свет фильмам, хотя и уязвимым для критики, но в целом добротным и заслуживающим серьезного к себе отношения. Появление таких лент

---

[3] Без особого риска впасть в преувеличение можно сказать, что выход «производственной темы» в нашем кино на принципиально новый рубеж начался именно с этой ленты, исключительно остро поставившей вопрос: «Что есть совесть и нравственность в производственной ситуации?»

дает надежду на заметное оживление в кинематографе «производственной темы», преодолевающее затянувшуюся паузу. Тому способствует деловая и творческая атмосфера жизни страны, вступившей в завершающий год одиннадцатой пятилетки, того требует характер новых задач, выдвинутых ныне перед нашим киноискусством. Разумеется, ближайшее будущее скорректирует данный прогноз.

●

...Зритель, незнакомый заранее с содержанием ленты, может решить, что сейчас ему покажут захватывающий детектив. В самом деле, тревога и предчувствие близкой беды есть уже в самых первых, вступительных кадрах, снятых через ветровое стекло грузовика, на приличной скорости преодолевающего ухабистую трассу. И точно — почти сразу же после них фонограмма взрывается скрежетом тормозов, а изображение на экране, дрогнув, переходит в беспорядочное мелькание, сменяющееся динамичными и впечатляющими планами падающей с крутого обрыва машины. Перевернувшись несколько раз, машина вспыхивает и, объятая пламенем, продолжает свое гибельное падение, покуда не кончится склон; опрокинутый вверх колесами и все еще полыхающий, как смоляной факел, грузовик остается лежать у подножия откоса — и на этом огненном фоне наплывает на зрителя название фильма: «Обвинение»...

Эффектная заставка! Она так и просится в начало какой-нибудь криминальной истории с загадочным убийством, до поры до времени ловко скрывающимся преступником и проницательным следователем, которому предстоит разбираться в этом сложном деле, сталкиваясь со все новыми и новыми неожиданностями.

Увы, настроившихся на подобный лад фильм «Обвинение» немало разочарует: главному герою ленты, следователю по особо важным делам майору Ярошу (М. Волонтир) волей-неволей придется вникать всего лишь в обстоятельства дорожно-транспортного происшествия со смертельным исходом без малейшей надежды упрочить свой авторитет опытного криминалиста.

Потому что в этой печальной истории все очень просто, в ней нет буквально ничего таинственного: Александр Степанович Бойко (нам покажут только его портрет в траурной рамке, да и то — мельком), руководитель небольшого автохозяйства районного подчинения, погиб, находясь за рулем технически неисправного, к тому же еще и перегруженного автомобиля, на котором он ехал в одно недоброе утро во главе колонны, занятой перевозкой зерна от комбайнов на элеватор в самый разгар уборочной страды. Майор Ярош выяснит это довольно скоро, но фильм В. Савельева — не о катастрофе, а о катастрофическом, по сути, положении, сложившемся на совсем небольшом — в масштабах страны — участке нашего гигантского народно-хозяйственного организма. В общем, и по духу своему, и по букве «Обвинение» — «производственный фильм», даром что не совсем обычный.

Перебирая в памяти ленты «производственной темы», снятые в последние годы, можно без труда обнаружить, что сегодня в их драматургической конструкции используются завязки, а в отдельных случаях и развязки, прежде не свойственные картинам этого ряда... Пассажирский поезд терпит аварию, столкнувшись с неожиданно появившимися на его пути гружеными платформами, — и погибает машинист локомотива («Остановился поезд»), после другого железнодорожного крушения умирает от черепной травмы помощник машиниста («Магистраль»), на угольной шахте случается обвал («Восемь дней надежды»), вспыхивает пожар в гостинице («Человек, который закрыл город»), под ковшом экскаватора взрывается газопровод высокого давления («Эхо дальнего взрыва») и т. д. и т. п. Раньше, повторяю, ничего подобного в фильмах аналогичной тематики не встречалось. Исходные производственные и административно-хозяйственные ситуации «Премии», «Самого жаркого месяца», «Ксении, любимой жены Федора», «Обратной связи», «Дня приема по личным вопросам», «Старых стен» и других картин «производственного цикла», созданных в 70-е годы, тоже обладали напряженным драма-

———

«ОБВИНЕНИЕ»
Сценарий Б. Антонова, И. Менджерицкого. Постановка В. Савельева. Операторы А. Владимиров, П. Степанов. Художники В. Волынский, А. Даниленко. Композитор И. Вигнер. Звукооператор Р. Крупенина. Киевская киностудия имени А. П. Довженко, 1984.

тизмом и разрешались вовсе не благостно. Однако там все-таки обходилось без чрезвычайных происшествий, уносящих человеческие жизни и уничтожающих материальные ценности прямо у нас на глазах или где-то за кадром, но, как правило. в непосредственной близости от основного места действия. Нам, конечно, давали понять, что экономические потери от безответственного отношения к делу, от грубых ошибок в планировании и управлении, от нежелания считаться с «человеческим фактором» на производстве или от попыток всеми правдами и неправдами отрапортовать о выполнении и перевыполнении плановых заданий — огромны, а порой, как, например, в фильме «У озера», могут еще и обернуться невосполнимым разрушением природных богатств. Но, что ни говори, это все были несколько отвлеченные потери; их факт мог волновать людей, наделенных развитым воображением, масштабно мыслящих и отчетливо сознающих ошибочность и вредоносность широко распространенного мнения, согласно которому государство у нас богатейшее и от каких-то там «отдельных потерь» оно, мол, не обеднеет...

Да, очевидно, что далеко не каждому из нас доводится принимать участие в составлении долгосрочных экономических программ, обсчитывать бюджет отрасли или крупного предприятия и вообще в большинстве своем мы не часто беремся поразмышлять, «как государство богатеет, и чем живет, и почему...» Ну, что там греха таить, ведь далеко не каждого зрителя могло взять за живое, что, скажем, в каком-то там Новогуринске, который, кстати, и на карте-то не обозначен, сооружают большой, по последнему слову техники оборудованный, но нежизнеспособный комбинат, на долгие годы замораживая огромные государственные средства. А вот услугами железнодорожного транспорта время от времени пользуется едва ли не каждый гражданин страны. Опять-таки ежедневно сотни тысяч, миллионы людей садятся за баранку автомобиля, получают ключи от гостиничных номеров и т. д. И если экран красноречиво и аргументированно свидетельствует, что при этом чьи-то действия и поступки из-за халатности, недобросовестности, лени, разгильдяйства или недомыслия становятся социально опасными, он обращается практически ко в с е м нам одновременно.

Быть может, несколько сужая пространство художественного исследования, «производственный фильм» стремится ныне к расширению своей аудитории — вот что, как мне кажется, стоит за неожиданно (неожиданно ли?) обнаружившимся увлечением кинематографистов коллизиями несложными, но зато рассчитанными на мгновенную узнаваемость, на ударный проникающий эффект. За последнее время они сильно потеснили конфликтные производственные ситуации более крупного масштаба, которые при желании можно рассматривать и как следствие опосредованных воздействий бурно развивающегося научно-технического прогресса. Но, согласитесь, до НТР ли тут, если в том же хозяйстве Бойко из «Обвинения» на десять проверенных машин приходится семь аварийных и выпускать их в рейс — значит подвергать заведомому риску здоровье и жизнь людей...

А их, тем не менее, выпускали! И всякий раз, как доходчиво растолковал Ярошу в неофициальной беседе начальник районного отделения ГАИ Коваль, в канун уборочной кампании покойный директор машины подлатывал, подкрашивал и выводил в «товарном виде» на техосмотр. «А если мои орлы свирепствовали, — продолжает свои откровения Коваль, — он (директор. — Н. С.) организовывал давление сверху. Авторитетный мужик был».

Авторитетный, верно!.. Районное руководство Бойко куда как жаловало, хорошо усвоив, что на него можно твердо рассчитывать. «Вы нас знаете! Мы никогда район не подводили. На трех колесах, но урожай спасем», — с полным сознанием своей правоты и даже с призвуком горделивого самоуважения в голосе напоминает заведующему сельхозотделом райкома партии Середе главный механик автохозяйства Еременко (Н. Шутько). Затем — разговор Середы с Еременко происходит уже после смерти директора, после тщетных попыток главного инженера Бутенко (Б. Плотников) поставить на ремонт хотя бы те грузовики, на которые с легким сердцем можно одних только камикадзе сажать...

Что же это получается? Хозяйство вроде бы образцовым считалось, красное знамя держало.

А на поверку — отсутствие дисциплины, нарушение правил техники безопасности и развал хозяйства. Уж не был ли этот Бойко «голым королем»? Или, быть может, Александр Степанович отличался нерадивостью, не обладал необходимыми знаниями и опытом, деловыми навыками профессионала? Ведь и такое бывает...

Бывает, конечно, да только здесь — не тот случай. «Авторитетный мужик» был еще, видно, и человеком, который дело знал и за дело душой болел. Недаром водители как отца родного его любили, а жена только по большим праздникам видела. Недаром он сам в тот роковой день возглавил автоколонну, надеясь личным примером воодушевить людей, от которых требовал почти невозможного. И ведь не кого-то другого, а его, бывшего фронтовика, коммуниста Бойко вытаскивали потом из-под обломков сгоревшей машины, чтобы похоронить с заслуженными почестями. Еще один «подвиг машиниста»? Трагический конец Бойко как бы связал воедино судьбы двух знакомых нам персонажей из картины «Остановился поезд». Подобно начальнику депо Голованову, директор автобазы, будучи поставлен в такие условия, когда работать строго по правилам означало не справиться с порученной тебе работой, предпочел заведомое нарушение технических требований, ибо в противном случае ему оставалось лишь расписаться в собственном бессилии. Подобно машинисту Тимохину из фильма Абдрашитова, Бойко погиб на трудовом посту...

Но и это еще не все о нем. В бумагах, оставшихся в рабочем кабинете погибшего директора, Ярош обнаружит любопытные документы. Деловые записи. Наброски выступлений. Наметки перспективных мероприятий. Бойко собирался поднять вопрос об укреплении договорной дисциплины... Четче наладить систему перевозки встречных грузов... Предложить провести укрупнение районных автохозяйств... И не только собирался, но и выступал с продуманными деловыми проектами. Правда, давненько все это было: в картине фигурирует точная дата — 1973 год. Так что же мешало перейти от слов к делу? Многое, надо полагать, мешало... И текучка бесконечных сиюминутных забот, и свойственная некоторым людям, облеченным бо́льшими, чем у Александра Степановича, полномочиями, инерционность мышления, и, будем объективными, — отсутствие у самого директора должной настойчивости для решительных попыток провести свои предложения в жизнь...

А тем временем его парни гоняли потрепанные машины по разбитым дорогам, загружая их сверх нормы и радуясь высоким заработкам за ударный — не подкопаешься — труд. И все или почти все были довольны, воспользуемся выражением Гельмана, «существующим уровнем нравственности» в автохозяйстве, характером укоренившихся ненормальных производственных отношений (именно о них, если разобраться, и идет тут речь!), не отдавая себе отчета в том, насколько они неудовлетворительны, чтобы не сказать больше, или попросту закрывая глаза на тревожные факты. Здесь — и это необходимо подчеркнуть особо — вырисовываются контуры центральной проблемы сегодняшнего «производственного фильма».

До сих пор разговор об «Обвинении» шел на уровне фабулы, драматургического построения основной конфликтной ситуации. Хотелось в первую очередь показать, что мы имеем дело с произведением, касающимся вопросов крайне злободневных, жизненно важных, существенных с точки зрения и хозяйственно-практических, и коренных общественных интересов, требующих безотлагательного решения и к тому же поставленных в острой форме. Так будем благодарны за это авторам ленты. Однако было бы несправедливо вовсе обойти вниманием художественное решение фильма, как уж отмечалось выше, — своеобразное, но и небезупречное.

Начнем с того, что создатели картины, полагая, видимо, будто традиционная структура публицистической драмы («Обвинение» пусть и с оговорками, но все же может быть отнесено именно к этой неканонической жанровой разновидности, самой, кстати, распространенной в кинематографе «производственной темы») не совсем надежна по своим зрелищным возможностям (и, следовательно, не гарантирует привлечения широкой аудитории), решили модифицировать ее за счет элементов детективной интриги. На экране это в принципе отнюдь не предосудительное намерение обернулось искусственностью, которая едва ли способна возбудить дополнительный зрительский интерес. Как

бы ни старался нахмуренный и ничего не принимающий на веру майор Ярош убедить нас в возможности обнаружения в «деле о гибели Бойко» неких скрытых деталей, которые могли бы разрушить первоначальную версию (Ярош прислан проводить повторное следствие) несчастного случая, — детектива не получается. Даже неискушенный зритель наверняка с самого начала догадывается: «Обвинение» — не из разряда тех фильмов, в которых расследуют элементарное уголовное преступление и преследуют убийцу. А уж когда «подозреваемый» Бутенко появляется в кадре собственной персоной — интеллигентный «технарь», мгновенно теряющийся в сложных ситуациях, требующих проявления воли и силы характера, издерганный постоянными производственными неурядицами, — становится окончательно ясно: предполагать в нем коварного злоумышленника, подстроившего гибель человека, вовсе уж бессмысленно.

Между тем авторы с унылой обреченностью, но старательно продолжают «тянуть» криминальный мотив чуть ли не до середины ленты, организуя даже что-то вроде символической погони за Бутенко, который никуда не собирался бежать. По сути, покойный директор и главный инженер были союзниками в нелегком деле обеспечения эффективной работы вверенного им хозяйства, а расходились только в практических методах достижения общей цели. Кроме того, боязно даже подумать, что могло бы случиться с фильмом, если бы выяснилось, что гибель Бойко — результат злого умысла и уголовно наказуемого деяния. Да такой, с позволения сказать, сюжетный ход просто-напросто перечеркнул бы идею произведения, пафос которого в том и состоит, чтобы доказать: директор стал жертвой несчастной случайности, вполне закономерной, впрочем.

И экран это доказывает, но преимущественно рационально-логическим путем: эстетическая аргументация фильма куда менее убедительна. Снова напрашивается сопоставление с картиной «Остановился поезд». Фабула «Обвинения» имеет много общего с историей, рассказанной В. Абдрашитовым и А. Миндадзе, трудно этого не заметить. По своему проблемному слою обе ленты тоже близки. Однако фильм «Остановился поезд» наверняка не стал бы событием в общественной и художественной жизни, если бы его конфликт, имеющий прямое отношение к социальным и нравственным основам нашего бытия, развивался вне личностного выражения, не затрагивая индивидуальных судеб. И его главное достоинство видится мне как раз в том, что носителями диаметрально не совпадающих представлений о жизни, работе, о гражданском долге в нем выступают живые люди, наделенные способностью не только логически мыслить, рассуждать, но и глубоко чувствовать, переживать, загораться в споре. Драма идей, в атмосферу которой погружали нас диалоги Ермакова и Малинина, была одновременно драматическим столкновением личностей, каждая из которых по-своему значительна и категорически однозначной оценке не поддается.

«Обвинение» грешит именно однозначностью, как мне показалось. Михай Волонтир, само появление которого на экране может мгновенно оживить кадр, создает образ и привлекательный и запоминающийся, но — такова драматургия роли — неглубокий, а главное, лишенный всякой «неясности», полемического заряда. Честный, мужественный, отлично знающий свою работу, Владимир Сергеевич Ярош вызывает дополнительную симпатию свойственной ему ироничностью, умением быстро найти выход из любого положения; что бы ни случилось, он всегда держится независимо и уверенно, от его фигуры веет надежностью, непоколебимостью, недюжинной внутренней энергией. Все верно, все вроде бы убедительно... Вместе с тем есть в Яроше что-то прямолинейно-функциональное и с ходу понятное. Так понимаешь шерифа из классического вестерна, едва он попадает в поле зрения камеры со своей неизменной оловянной звездой, кольтом в открытой кобуре и четко написанной на лице решимостью во что бы то ни стало одолеть зло. Контекст же фильма вызывает потребность в другом, возможно, менее броском и фактурном, но более своеобычном, индивидуализированном образе, образе-характере...

Однозначно и отношение создателей ленты — как к Ярошу, так и вообще ко всему, что происходит на экране. Обсуждение сложных, набо-

левших проблем заведомо предполагает полемику. Известно ведь, что истина в готовом виде не увлекательна, не заразительна. В «Обвинении» авторское восприятие материала тщательно очищено от всего спорного, чуть ли не стерильно, а если выражаться на языке теории, недиалектично. Разность ценностных ориентаций, мировоззренческих потенциалов — вот что способно инициировать в пространстве фильма «разряд высокого напряжения», побуждающий зрителя к сомыслию, к самостоятельным оценкам. Не в этом ли и состоит первейшее предназначение проблемной картины!

Пофантазируем немного. Представим себе «производственный фильм», снятый по сценарию, выстроенному аналогично тому, который написан Б. Антоновым и И. Менджерицким для «Обвинения», — с одним лишь принципиальным отличием: пусть в сюжете присутствует не мнимая, а самая настоящая загадка, некое происшествие, подлинные обстоятельства и существо которого невозможно выяснить до конца, с абсолютной определенностью. И пусть покажут нам это происшествие как бы увиденным глазами разных свидетелей, неодинаково мыслящих и воспринимающих действительность в неожиданных и не совпадающих между собой ракурсах. Может получиться интересно! Может увлечь, всколыхнуть зрительское воображение, вызвать поток встречных ассоциаций... Короче говоря, кинематографу «производственной темы», наверное, давно пора не только решительнее разнообразить свою тематику, но и смелее пробовать еще незнакомые ему драматургические структуры и стилистику, расширить жанровый спектр, отказываясь от примелькавшихся решений и, в частности, от знакомых дежурных персонажей, кочующих из картины в картину и представляющих, строго говоря, один и тот же характер с незначительными модификациями. Ведь вот доверились же авторы телефильма «Мы, нижеподписавшиеся...» плутоватому Ленечке Шиндину, поручив выражение дорогих им мыслей и чувств персонажу почти фарсовому и, кроме того, многими добродетелями обделенному. Вышло очень неплохо! И стоит ли ограничивать себя формой публицистической драмы, фильма-диалога, фильма-диспута? На первоначальной, поисковой стадии, когда «производственная тема» в ее неведомом ранее качестве только-только утверждалась в рамках экрана, предпочтение, отдаваемое именно такой жанровой форме, выглядело более или менее оправданным: художникам очень хотелось сказать сразу о многом, быть понятыми по всем пунктам. А теперь, когда накоплен солидный положительный опыт, когда и зритель в какой-то степени сориентирован в производственной проблематике и, естественно, начиная уставать от обилия произносимых с экрана слов, частенько ловит себя на мысли, что где-то он уже слышал нечто похожее, — не время ли вспомнить: камера, а не микрофон есть главное орудие кинематографического труда?..

Мне неизвестна история написания А. Кургатниковым сценария для фильма «Эхо дальнего взрыва», но готов побиться об заклад: либо это авторская переработка пьесы, либо драматург начинал свое произведение как драму для театра, а кинематографическую перестройку выполнил, так сказать, по ходу дела. Слишком уж выпирает на экране строгое соблюдение трех классических единств — времени, места и действия, — и слишком велик удельный объем диалогов, что, правда, само по себе еще нельзя поставить фильму в упрек. Разочаровывает другое. Проблема коллективной ответственности, а точнее, коллективной безответственности, которая часто затрагивается в сегодняшнем «производственном фильме», поставлена здесь с обостренной публицистической обнаженностью, но без достаточного образного обеспечения.

На протяжении всего фильма десяток действующих лиц обсуждает вопрос, кому отвечать за ЧП на строительстве линии связи в районе поселка Тимохино, где, прокладывая кабель, случайно повредили газопровод, не обозначенный на проектных чертежах. Происшествие, мало сказать, неприятное, оно чревато по-настоящему драматическими осложнениями. Ведь кому-то придется идти под суд, если выяснится, что при взрыве газопровода погибли люди. Однако это, с моральной и юридической точек зре-

---

«ЭХО ДАЛЬНЕГО ВЗРЫВА»
Сценарий А. Кургатникова. Постановка В. Морозова. Оператор В. Ильин. Художник М. Гаухман-Свердлов. Композитор А. Мнацаканян. Звукооператор Л. Шумячер. «Ленфильм», 1983.

ния, самое важное обстоятельство остается непроясненным до самого финала ленты: когда из Тимохино позвонили, чтобы сообщить о случившемся, связь прервалась буквально через минуту и восстановить ее никак не удается. Так что сотрудники комплексного отдела проектно-изыскательского института, участники этой истории, вынуждены долгое время оставаться в тревожном неведении. За аварию тоже, конечно, придется отвечать, но не по статье уголовного кодекса, надо надеяться. Если же имеются жертвы... Лучше об этом не думать! Да ведь не получается — не думать. В любой момент, как только наладится связь с Тимохино, дело может принять самый серьезный оборот — и не лучше ли заранее выяснить, на каком ты свете!..

Казалось бы, чего проще! Технические проекты не с неба падают, их люди готовят — разрабатывают, проверяют, переводят в чертежи и объяснительные записки, консультируют, утверждают, наконец. Корректируют, если, к примеру, на линии будущей трассы что-то меняется к началу работ. Существует раз и навсегда установленная, жестко регламентированная процедура, в соответствии с которой любой пунктир на кальке, каждая строчка и цифра в технической документации заверяются подписями участников проекта, по ним всегда можно определить, от кого что пошло.

Так-то оно так... Но что, скажите на милость, делать, если под этим злосчастным тимохинским проектом (и проект-то мелкий, третьестепенной важности, и выпущен-то пять лет назад...) стоит восемь подписей сразу? Тут с ходу не разобраться, кто из ответственных лиц и на какой стадии проявил безответственность, кто подмахнул не глядя официальную бумагу, кто понадеялся на коллегу, какой начальник не проконтролировал вовремя нерадивого исполнителя и т. п.

Вот они и разбираются сейчас всем миром — отдел в полном составе во главе с руководителем Дмитрием Павловичем Кошелевым. Но нам сейчас нет нужды вникать в детали этого не слишком увлекательного (на экране — тоже...) занятия, поскольку самое интересное и значительное — конечный его результат.

Состоит он, если говорить коротко, в том, что виноватыми оказываются в с е, включая и нынешнего директора института Савича (Ю. Демич), который в ту пору, когда проектировали тимохинскую линию, был главным инженером у Кошелева. Ну, если уж до суда дойдет, там, бесспорно, точно определят степень вины каждого соучастника должностного преступления, или как это там называется у юристов... А пока что они — сами себе и следователи, и прокуроры — держат ответ перед своими товарищами и перед своей совестью. Единодушный вердикт: «Виновны!»

Упрекая фильм в отсутствии занимательности, я, возможно, несколько сгущаю краски. Бывает, что на фоне продолжительных диалогов, взаимных упреков, неожиданных признаний, обвинительных и покаянных речей нет-нет да и вспыхнет живая краска характера, внезапно раскрывшегося в экстремальной обстановке. Запоминается Кирилл Лавров в роли Кошелева, который хоть и заслужил в институте прозвище Хитрый Митрий (не зря, наверное), но на этот раз, как и большинство его сослуживцев, повел себя искренне и с достоинством, признав и собственный недосмотр, ни в каких документах не зафиксированный. И все-таки думается, что авторы картины «Эхо дальнего взрыва» хотели привлечь внимание людей, посещающих кинотеатры не только с намерением поразвлечься, именно итоговым своим выводом.

В этом выводе намечаются как бы два смысловых уровня.

Первый из них, легко улавливаемый, весьма прост. Да, виноваты все — и тот, кто подмахнул, и тот, кто понадеялся, и тот, кто не проконтролировал... Каждого больше ли, меньше ли обязана совесть мучить! А что если не мучает? Как только из Тимохино (ну, наконец-то...) дозвонились в институт, как только стало известно, что никто на строительстве не пострадал, куда подевались все «следователи» и «прокуроры»! Снова перед нами маленький сплоченный коллектив, милые, симпатизирующие друг другу люди. Не без слабостей, разумеется, не без недостатков... Да у кого их нет! Короче — было и прошло, обошлось, слава богу, и можно, малость «приняв» на радостях, отправляться по домам. Сегодня же пятница,

уик-энд, считай, уже начался, и ну их в болото, эти беспокойные мысли и нелицеприятные разговоры о личной и общей ответственности...

Ан, не тут-то было! «Под занавес» в фильме раздается еще один телефонный звонок — и по мгновенно посерьезневшему лицу Кошелева, взявшего трубку, по его отрывистым, озабоченным репликам нетрудно догадаться: где-то что-то снова стряслось и, видимо, не избежать еще одного расследования.

Так фильм, пускай в номинальных, декларативных выводах, приближается ко второму уровню сложности, к самой сути стержневой проблемы «производственного кинематографа» 70—80-х годов, упоминавшейся раньше.

Что это значит, когда виноваты все? Быть может, в таком случае и вовсе не сыскать виноватых? А можно ли счесть случайностью два ЧП кряду, если они имеют отношение к работе одного и того же учреждения? Постойте-ка! А кто виноват в гибели Бойко? Обозначенное в названии ленты обвинение кому адресовано? Погибшему директору? Районному руководству? Нерасторопным и не совсем честным снабженцам? Да всем понемногу! Снова, значит, виноваты все, а следовательно, никто?..

Попробуйте приложить эту схему простейшего анализа к любому всерьез сделанному «производственному фильму» — и результат всякий раз будет практически одинаков. Вспомните хотя бы тот же «Поезд», эпизод, когда Малинин берет под защиту (привожу слова его монолога близко к тексту) нормальных людей, каких миллионы, утверждая (справедливо...), что никакие они не преступники, а просто работают как умеют (то есть плохо...), поскольку их не научили иначе. Там ведь опять-таки обнаружился «сплошной клубок бездействий», а если по-другому выразиться, — коллективная вина и коллективная безответственность.

Но должны же где-то быть их корни!

Намеренно упрощенные, лапидарные конфликтные коллизии «производственного фильма» последнего времени, с закономерной настоятельностью и справедливой требовательностью выдвигая вопрос о личной ответственности каждого за порученное дело, одновременно высвечивают очертания другой, фундаментальной проблемы или, во всяком случае, вызывают потребность задуматься над нею. Существо ее состоит в необходимости совершенствования производственных отношений и приведения их в соответствие с уровнем производительных сил, достигнутым ныне обществом развитого социализма. На исключительную важность и актуальность этой задачи со всей определенностью указывалось на XXVI съезде КПСС, на последующих Пленумах ЦК, на Всесоюзной научно-практической конференции «Совершенствование развитого социализма и идеологическая работа партии в свете решений июньского (1983 г.) Пленума ЦК КПСС», в ряде партийных и государственных документов последнего времени; совершенно очевидно, что с нею связан и вопрос о повышении нравственности в сфере материального производства, а соответственно и в других областях нашей коллективной деятельности. (Здесь срабатывает обратная связь, обусловленная базисным характером производственных отношений, определяющих облик общественно-экономической системы в целом.)

Было бы, однако, нереалистично рассчитывать на немедленное, единовременное решение столь сложной и масштабной задачи, предполагающей комплексный подход. Означает ли это, что в ожидании полного осуществления частично вводимых уже сегодня радикальных мер, направленных на интенсивное развитие социалистической экономики, улучшение планирования и управления производством, повышение заинтересованности каждого работающего в конечных результатах трудовых усилий бригады, завода, цеха, стройки и т. д., — можно сидеть сложа руки? Разумеется, нет! И никакие объективные причины не оправдывают бесхозяйственности, разгильдяйства, попустительства лодырям, нарушителям трудовой, производственной и государственной дисциплины, пренебрежения техническими нормативами, практику авралов, прикрываемую разглагольствованиями об энтузиазме... А потому, в частности, горячей поддержки заслуживают, по моему разумению, те «производственные фильмы», которые не только констатируют некое неблагополучие, но и утверждают мысль о пользе поступка, активного действия, преодолевающего и компенсирующего это неблагополучие. Жаль, что не много появляется у нас таких картин... Скажем, в

удачном, заслуженно имевшем хорошую прессу фильме В. Трегубовича «Магистраль» единственным действующим (в прямом значении этого слова) лицом является диспетчер Бойчук, фигура среди прочих персонажей второстепенная. Тем не менее, мне, например, интереснее всего было наблюдать именно за Бойчуком, впечатляюще и психологически точно сыгранным Владимиром Гостюхиным.

По-моему, герой такого типа, действующий герой при прочих равных условиях куда больше может рассчитывать на зрительские симпатии и сопереживание, нежели герой рефлектирующий или герой только ра́ссуждающий, которым, впрочем, тоже пути в «производственный фильм» не заказаны.

Вот ведь и инженер Бутенко, с которым мы встретились в фильме «Обвинение», несмотря на наличие у него ясного понимания истинных нужд автохозяйства и далеко идущих деловых проектов, подкрепленных специальными знаниями и высокой квалификацией, в общем-то не является носителем активного действия. Таковым в картине выступает майор Ярош, у которого хватило находчивости и гражданского мужества на свой страх и риск снять с трассы десятка два неисправных грузовиков, невзирая на горячее время уборки. В результате на дорогах в районе становится безопаснее, а на автобазу приезжает секретарь райкома, чтобы лично во всем разобраться, вплотную занявшись «образцовым» автохозяйством.

На очень серьезный риск идет и герой фильма А. Муратова «Восемь дней надежды» директор угольной шахты Игорь Артемьевич Белоконь (В. Гафт). В ряду других картин «производственной темы», с которыми зритель имел возможность познакомиться в последнее время, лента «Восемь дней надежды» стоит несколько особняком. Действие ее концентрируется вокруг частного случая и на первый взгляд строго ограничено рамками конкретной производственной ситуации... В одном из старых забоев шахты произошел обвал, засыпало двоих шахтеров, их жизнь находится в опасности, поскольку без воды и пищи они могут продержаться дней восемь, не больше. Надо спасать людей. Не престиж предприятия, не план, поставленный под угрозу срыва, а людей, которые, согласно гуманистическим принципам нашего общества, суть его высшая, абсолютная ценность. Ведомственные интересы, личные опасения — все должно подчиниться единственно важной сейчас задаче: спасению человеческих жизней.

Именно так и рассуждает директор Белоконь. Меньше всего он думает о том, как бы подстраховаться на всякий случай, приняв решение, которое — каков бы ни был результат спасательных работ — гарантирует от неприятностей, освобождает от личной ответственности. В этом его твердая, принципиальная позиция в корне расходится с линией поведения, выбранной для себя главным инженером шахты Севидовым (В. Яковлев). А ведь авария на шахте (несчастный случай, от которого, увы, еще не всегда можно уберечься) в какой-то мере произошла по его вине. Незадолго до обвала Белоконь просил Севидова разобраться, в каком состоянии забой, вызывающий опасения у службы горного надзора. Но письменных распоряжений на этот счет не дал: они же с Севидовым друзья, много лет работают вместе... Игорь Артемьевич привык полностью доверять своему главному инженеру. А тот проявил небрежность, отмахнулся от тревожного сигнала. Когда же случилась беда, Севидов бросился в первую очередь не оставшихся под землей шахтеров — себя спасать: «Не было никакого распоряжения — и все тут...» «Друг меня предал», — с горечью выскажется по этому поводу Белоконь и отстранит Севидова от проведения спасательных работ, взяв всю ответственность на себя.

Валентин Гафт создает в этом фильме привлекательный образ инициативного, деятельного, решительного командира производства, для которого стимулом к нравственному и жизненно необходимому (в отнюдь не фигуральном смысле слова) поступку является глубоко укоренившиеся в его сознании любовь к людям, забота о них, вера в высокие моральные качества человека труда. В критической ситуации он делает ставку не на технику, которая — при

«ВОСЕМЬ ДНЕЙ НАДЕЖДЫ»
Сценарий Э. Володарского. Постановка А. Муратова. Оператор Б. Лизнев. Художник Б. Бурмистров. Композитор А. Михайлов. Звукооператор И. Черняховская. «Ленфильм», 1984.

всем ее совершенстве — может-таки подвести, а на людей, которые подвести не должны. Шахтеры бригады, которой поручено пробиваться сквозь толщу породы к месту, где остались их товарищи, хорошо понимают, что́ от них требуется; они работают днем и ночью, забывая о сне и отдыхе, — и наградой за их нечеловеческие усилия станут счастливые, сквозь слезы, улыбки на лицах спасенных.

Эта лента, не претендующая на широкие обобщения, на экранный анализ глобальных проблем, связанных с современным производством, обладает ценными качествами, которые не всегда обнаружишь в картинах «производственного цикла» 80-х годов: в ней нет почти ничего нарочитого, умозрительного; в ней есть штрихами намеченный, но внушающий доверие коллективный портрет бригады, в подавляющем большинстве своем состоящей из людей, имеющих твердые понятия о чести рабочего человека; в ее художественной структуре герою, наделенному естественным, притягательным характером, отведена роль выразителя авторских идей, а не схематичной иллюстрации.

●

Одной из главных социально-экономических задач нашего общества, решению которой партия уделяет сегодня особенно пристальное внимание, является интенсификация народного хозяйства, приведение всей системы общественного производства в соответствие с условиями нынешнего этапа развитого социализма. Сложная и кропотливая работа в этом направлении — органическая составляющая процесса совершенствования нашего общественного строя; ее успех невозможен без опоры на «человеческий фактор», на духовный, творческий потенциал советского народа, на инициативу трудящихся, обладающих высоким политическим и нравственным сознанием. Расширение хозяйственной самостоятельности предприятий и отраслей в ходе осуществляемого сегодня экономического эксперимента, принятие Закона о трудовых коллективах, повышение роли органов народного контроля, кадровая политика партии — все это в конечном итоге направлено к тому, чтобы каждый гражданин нашей страны трудился с максимальной пользой для общества, обеспечивая рост экономического могущества нашего государства, подъем народного благосостояния.

В контексте этих процессов «производственная тема» приобретает качество магистрального направления развития советской литературы и искусства.

Фильмы, о которых говорилось выше, не исчерпывают и малой части жизненного материала, нуждающегося в художественном исследовании средствами экрана. Пространство поиска необходимо расширять и прежде всего, думается, за счет образного осмысления тех неантагонистических противоречий, что свойственны нынешнему этапу нашего исторического движения. К примеру, противоречий «между объективно назревшими потребностями развития производства и хозяйственной практикой», противоречий, связанных «с пережитками и рецидивами прошлого в настоящем, с трудностями, аномалиями, негативными явлениями в экономической жизни социалистического общества» [4].

Кинематограф, естественно, не может дать готовых рецептов преодоления тех трудностей, которые еще существуют в производственно-экономической сфере. Однако в его силах привлечь к ним общественное внимание, формируя определенное личностное отношение зрителя к характерным реалиям сегодняшнего производства, настраивая нас на активное и взыскательное мировосприятие. Но для того чтобы этот труд не пропал втуне, кинематографистам необходимо быть внимательнее к окружающей действительности, смелее в нее вторгаться, не чураясь по-настоящему острых проблем, отыскивая образные решения, более совершенные и выразительные, чем сегодня. В этом им, в частности, может помочь опыт литературы, документалистики, телевидения.

Короче говоря, кино «производственной темы» еще предстоит пробиться к ее главному жизненному содержанию, к самым злободневным коллизиям и конфликтам, создать по-настоящему убедительные и яркие характеры людей труда, которые могли бы стать подлинным художественным открытием. Здесь у нас необозримое поле деятельности.

---

[4] Куликов В. Характер противоречий социалистической экономики и формы их разрешения. — «Коммунист», 1984, № 9, с. 43.

Что мы наследуем...

Андрей Лебедев

Убежден, нет ничего вреднее, чем скорое, безапелляционное критическое суждение, в котором смысл художественного произведения извлекается из прямого высказывания героя, декларирующего однозначную авторскую мысль, либо из какого-либо его поступка, содержащего ясно выраженную тенденцию. Извлеченная таким образом «формула» произведения зачастую оборачивается против самого критика, поскольку закрывает дальнейший путь постижения истинных глубин идейно-художественного содержания вещи. Такой повод дает, например, фильм «Наследство», уже само название которого символично и отражает существо проблемы, ради которой авторы взялись за постановку. Не составляет особого труда найти в картине соответствующий эпизод, подкрепляющий нашу догадку, те самые слова, сказанные героями, что выражают авторскую идею. Как только мы проделаем эту мысленную операцию, так все в фильме становится настолько четким и ясным, чуть ли не однозначным до прямолинейности, что даже возникает мысль: а стоило ли растягивать действие на полтора часа экранного времени, если авторская мысль укладывается всего в несколько строк сценария, в две-три реплики героев?

Однако не грех предположить, что авторы и их консультанты, во всяком случае, не хуже нас разбираются в заявленной фильмом проблеме, и если и ставили перед собой столь наглядно, едва ли не плакатно выраженную цель, то делали это вполне умышленно. Нет ли за этой видимой простотой фильма иных, глубинных пластов жизни, которые не так уж легко распознать с ходу?

Ведь критикой давно подмечено, что на первый взгляд простые истины на поверку не всегда оказываются такими уж простыми. Фильм «Наследство» режиссера Г. Натансона тому свидетельство. Он и открыто следует давним традициям, и в то же время, на мой взгляд, откровенно полемичен по отношению к ряду картин, появившихся на нашем экране. Традиционность избранной формы (даже некая упрощенность киноязыка) может показаться в чем-то архаичной, устаревшей на фоне тех открытий в сфере изобразительных средств, что вошли в арсенал нашего кинематографа за последнее время. Но поскольку такой выбор сделан авторами вполне сознательно, мы не имеем права просто отмахнуться от столь откровенно заявленной стилевой манеры и должны, как того и требует объективность, судить произведение по законам, которые авторы выдвинули для себя в качестве основополагающих. По сути дела, традиционная форма режиссерского киноязыка Г. Натансона диктуется самой полемичностью фильма: автору нет нужды прибегать к полутонам, размытым сентенциям, полунамекам и недосказанностям, неопределенным характерологическим особенностям, рассчитанным на то, что сам зритель, мол, докопается до истины и поймет, что же за герой перед ним...

В фильме противоборствующие силы расставлены четко, конкретно, определенно. Здесь почти каждый из героев высказывается, как говорят, «с открытым забралом», иногда даже с шокирующей откровенностью и непримиримостью: так, как это порой бывает в семейных разговорах — в расчете на то, что никто не будет выносить сор из избы. Здесь идет открытая борьба за души молодых, еще не окрепших, не имеющих достаточного житейского и социального опыта. «Наследство» не только драма характеров, но и драма идей. Так она была задумана драматургом А. Софроновым, и так она решается режиссером Г. Натансоном. Хотя и здесь не обойтись без оговорок, о которых я скажу ниже.

«НАСЛЕДСТВО»
Сценарий А. Софронова, Г. Натансона. Постановка Г. Натансона. Оператор В. Якушев. Художник С. Меняльщиков. Композитор О. Фельцман. Звукооператор Н. Калиниченко. «Мосфильм», 1984.

Несомненно, «Наследство» можно отнести к разряду политических фильмов, хотя его действие ограничивается историей, разыгравшейся внутри всего лишь одной семьи. Но камерность не снижает политической остроты картины. Можно только сожалеть, что этот фильм не появился этак лет пятнадцать назад, когда была написана пьеса А. Софронова, послужившая основой ленты (она обошла многие сцены и имела широкий общественный резонанс). Не будем гадать, почему кинематограф так долго присматривался к пьесе. Отметим другое, главное, что наверняка заметит зритель: ее сегодняшнюю социальную актуальность. И это говорит в пользу пьесы, которая при переводе на кинематографический язык, естественно, претерпела ряд существенных изменений, но сохранила при всем том основополагающую авторскую идею.

В чем же драматизм разыгравшейся на экране истории? В центре ее — представители трех поколений. Генерал в отставке Павел Николаевич Недосекин, его жена, прошедшая с мужем дорогами военных испытаний, его фронтовые друзья — генерал Столетов и полковник Картузов. Дочь Недосекина Варвара и его зять Константин Шумов — люди среднего поколения. И, наконец, представители совсем молодого поколения — внук Саша и его товарищи, только еще вступающие в самостоятельную жизнь.

Вот, собственно говоря, и почти все действующие лица. У каждого — своя жизнь, свои проблемы, свои житейские принципы. Эти принципы и становятся предметом пристального внимания и исследования авторов.

Драматизм ситуации усложняется тем, что на глазах происходит еще и семейный разлад между Константином Шумовым и Варварой. Он назревал давно, исподволь. Годами копила свои обиды Варвара и, зная крутой характер отца, скрывала от родителей, что у Константина где-то растет внебрачная дочь.

Необычной предстает в роли Варвары актриса Ирина Мирошниченко: в ее героине есть и свет, и боль души, и несломленная неурядицами женская гордость, и бесконечная терпимость, надежда, что все образуется само собой; и недюжинная сила характера, и мужество, помогающие сносить удары судьбы; и решительность, подтверждающая благородство и стойкость ее натуры, унаследованные от отца. И непримиримость ко лжи. И бескомпромиссность, когда она понимает, что все пути к нравственному спасению мужа закрыты, поэтому остается лишь одно верное решение — оставить Константина. Нет, дело не только в том, что поруганы ее чувства, что разбита ее любовь. Разбита и ее вера. И что самое главное: Константин нарушил святое — нравственные устои семьи Недосекиных; посмел ввести в дом и посадить за праздничный стол рядом с ветеранами-фронтовиками Васю, своего дружка по загулам, который, насмехаясь, стал развязно поучать их, какие песни надо, мол, петь. Не те, «надоевшие» — «Выходила на берег Катюша...» или «Дан приказ ему на запад...», — а сегодняшние, сочиненные под гитару в пошлом пьяном угаре...

Тут уж не оправдаться Шумову никакими ссылками на то, что у его Васи «не все в порядке с гуманитарными науками», что «он плохо ориентируется во временах» или что «подпил», мол, парень. Тут — позиция, о которой Шумов выскажется, противопоставив себя тестю и его фронтовым друзьям, что и сам он принадлежит поколению, «которое ни с кем и ни с чем, кроме бюрократизма и консерватизма, не воевало и не воюет». Это уже не просто ложь, а клевета, ибо его интересы ни в чем не выражают взглядов всего поколения. Отсюда шаг до другой подлости Константина, когда опять-таки ложью, цинично оговорив Варвару, уведет из недосекинского дома сына своего Сашу и тем самым заставит его нанести боль матери и деду.

Откуда в Константине Шумове этот цинизм, эта лживость души? Ю. Васильев выстраивает его образ, уводя многое существенное в подтекст. Его Шумов по-своему обаятелен, чуть легкомыслен: он непринужден в общении с сыном и использует свой отцовский авторитет, чтобы навязать ему собственную жизненную философию. Он не высказывает (как это было в пьесе) в адрес деда и его фронтовых друзей претензии, что они «обязаны объяснить ошибки прошлых поколений», «все, что натворили во время войны, до нее и после». По-



«НАСЛЕДСТВО». Варвара Шумова — И. Мирошниченко, Саша — В. Широков, Недосекин — Л. Марков

шло ли на пользу фильму это спрямление жизненной философии и программы Шумова? Не утратила ли таким образом картина нечто существенное в своих психологических мотивировках?

Пожалуй, на эти вопросы ответить однозначно нельзя. Пьеса, на мой взгляд, дает больше психологических деталей, необходимых для постижения социальных корней возникновения такого сложного характера. У Шумова, как говорит Варвара, гипертрофированное представление о себе, его основной рефлекс «Я, я, я!». Во всех вариациях. Заурядный кинооператор (такова его профессия), он готов излить всю свою желчь и досаду на других; неталантливый человек, не созидатель по натуре, он ищет причины собственной несостоятельности не в себе, а вовне. Он компенсирует эту несостоятельность легкими победами над поклонницами, он тешит самолюбие, живя в свое удовольствие. И сын его, с гордостью размышляя о деде, все-таки скажет: «Он Берлин брал. А отец мне как-то ближе... Веселый... Берет часто меня с собой... На рыбалку, к своим друзьям... На гитарах играют... Песни поют, те, что по радио не исполняют... Вообще острят... Политические всякие остроты. А дед мой все осуждает...» Вот и оказывается Саша на перепутье, поскольку кажется ему, что именно отец, а не дед, не мать, выводят его к настоящей «взрослой жизни»...

В фильме есть важная сцена, раскрывающая суть конфликта: растлевающее влияние шумовской «философии жизни». Саша с друзьями из своего класса оказывается в доме деда, когда в квартире нет никого из взрослых. Тут же один из них, долговязый акселерат Слава, договаривается по телефону с какой-то «клевой» девицей, поясняя одноклассникам: «Смотри на жизнь проще, вечной любви в природе нет... Живи сколько можешь, бери, что дают, а то опять война, в солдаты позовут». И вот какой возникает разговор:

«П е т я. Ну и что! Когда мы пойдем служить, что тут особенного!

С л а в а. Правильно, вот ты пойдешь, а вот лично я подумаю, как мне в вуз проскочить.

Петя. Ха! С твоей-то успеваемостью?

Слава. Петенька дорогой, ты отстал от жизни.

Петя. Нет, милый ты мой, это ты отстал. У тебя отец на фронте был?

Слава. Он был непризывного возраста.

Саша. Да, у меня отец тоже не воевал. Зато дед.

Слава. Он у тебя очень идейно убежденный, а за это никто не платит.

Петя. Слушай, Славк, где это ты все отхватываешь?

Слава. Петенька! Свобода личности, вот сейчас что самое главное!

Петя. Личности? А разве ты личность?

Слава. Да, представь себе, и горжусь этим. А ты разве себе в этом отказываешь?

Петя. Но мне кажется, нам до настоящих личностей еще далеко. Человек должен както проявить себя — в труде, в творчестве, в общественном отношении.

Саша. А мне отец говорит, что не надо увлекаться общественной работой.

Слава. Твой отец прав, Сань. Понимаешь, человек должен быть свободен. Свободен. И никакие обязанности перед обществом его не должны связывать.

Петя. Хорошо. Ну, а кто ж тогда будет работать, создавать общественные ценности?

Слава. Вот ты и будешь работать и создавать общественные ценности.

Петя. А ты?

Слава. А я их буду потреблять».

Сцена эта завершается дракой между приятелями, в которой Саша окажется в стороне. Он еще колеблется. Хотя и не разделяет цинизма своего товарища. И когда неожиданно в дверях квартиры появится дед, Славка начнет изворачиваться, объяснять, что здесь происходил «идеологический спор».

Нетрудно заметить, что эта сцена во многом перекликается в фильме с той, первоначальной, в которой во время праздничного застолья появляются Шумов и его подвыпивший приятель. Она звучит, как эхо, как отголосок горячих разговоров взрослых.

Впрочем, не такие они уж мальчики, эти ребята. Пройдет совсем немного экранного времени, и возникнут перед нами кадры проводов призывников, зазвучит взволнованная речь военкома, а затем мы увидим Сашу и Петю среди молодых солдат на дальней границе, в дозоре. (А Славка? Что ж, Славка, видимо, всеми правдами и неправдами все же «проскочил» в желанный институт.) Именно армия дает первые уроки мужества, необходимые уроки патриотизма вчерашним школьникам. Там и произойдет социальное созревание характеров, постижение истинных ценностей жизни. Поэтому, когда молодые герои окажутся в Москве (их пригласят в ЦК ВЛКСМ как лучших среди лучших, награжденных боевыми орденами за охрану границы), не к отцу, а именно к деду Павлу Николаевичу Недосекину, герою Отечественной войны, участнику событий в Испании, приедет Саша Шумов вместе с другом Петей. И скажет, когда соберутся по этому поводу в доме друзья деда — ветераны, что хочет продолжить славную семейную традицию: поступить в военное училище, пойти по стопам деда.

Отец, правда, объявится в доме Недосекиных, чтобы взглянуть на сына, но кратким будет это свидание, безрадостным. Не найдется у него доброго слова, чтобы поздравить сына с боевой наградой, а узнав о Сашином решении продолжить воинскую династию Недосекиных, он уйдет, недовольно буркнув: «Ну, хватит политбеседы. Если хочешь меня видеть, адрес мой знаешь».

Да, сам Саша многое пережил, переоценил. И главное, иным, сокровенным, глубоко личным содержанием наполнились для него священные понятия «Родина», «справедливость», «интернационализм». Оттого так взволнованно и звучат последние слова Саши, адресованные деду: «Мне когда-то казалось, что отец для меня — это все. Он и ты вырастили меня. Но душу-то, душу ты мне дал, дед!»

Обретение истинного смысла священных понятий и есть та исходная точка, с которой начнется строительство настоящей, созидающей личности. Молодой актер В. Широков показывает движение души своего героя: от разрыва с матерью, ухода к отцу — до осознания вины за совершенное, до искупления ее подвигом. Правда, здесь кинематограф, имея бо́льшие возможности, нежели театр (в пьесе



«НАСЛЕДСТВО». Василий — А. Голик, Константин Шумов — Ю. Васильев

пролетят четыре года с момента ухода Саши из дома, и не сразу придет к Саше осознание собственной ответственности за землю родную, за мирное небо), в общем-то, слабо использует их. Армейские эпизоды выглядят набором клишированных иллюстраций, обозначающих сложность того периода жизни нашего героя, когда он обретает себя. В итоге зритель должен на веру принимать духовную перестройку Саши.

Вообще режиссерское спрямление психологических ситуаций не на пользу фильму. Сравним два Сашиных монолога: «Земля... Стоишь, а она твоя. Отвечаешь за все. Не сразу пришло, честно говоря. Но пришло... И вот к деду пришел. Почему к нему? Он воевал за нашу землю». Так монолог звучал в пьесе. А вот как он выглядит в фильме: «Стоишь в дозоре, а за тобой Родина». И все. Вроде бы и разница в несколько слов, а пропадают важные психологические нюансы. Словно стало меньше воздуха, простора для зрительского воображения. Таких примеров в фильме можно назвать немало.

Кажется, камера иногда чрезмерно торопится, не давая нам возможности внимательно вглядеться в лица Леонида Маркова (играющего генерала Недосекина), Петра Глебова (Столетов) или Петра Щербакова (Картузов) в наиболее сложные с психологической точки зрения моменты их жизни. А ведь каждый из этих героев — личность. Незаурядная. И хоть крупных планов героев в фильме достаточно, но вот ярких, психологически запоминающихся портретов не так уж много. В результате лаконизм режиссерских решений оборачивается в фильме неоправданной сухостью.

Взять хотя бы генерала Недосекина. К такому герою Анатолий Софронов обращался не раз в своих произведениях. Он — от фронтовой писательской закваски. От знаменитой софроновской песни «Шумел сурово брянский лес». От веры в крепкую богатырскую породу людей. «У кого-кого, а уж у этих людей патриотизм огнем закален». Так скажет секретарь обкома партии о полковнике Подрезове в ранней пьесе «Человек в отставке», появившейся около сорока лет назад. Подрезов и Недосе-

кин — они и по фамилиям схожи. Но главное в них — то социальное генетическое родство, которое никому из них не позволяет себя чувствовать «отставником». Нет, солдаты в запас не уходят. О таких людях, с которыми мы знакомимся во многих пьесах А. Софронова, автор пишет с особой симпатией. Эти симпатии освещают и образ Недосекина. Л. Марков — актер, прекрасно владеющий психологическими красками, и потому так хочется заглянуть поглубже в душу его Павла Николаевича, почувствовать за внешней суровостью, командирским характером и нежность, и теплоту (вспомним, как рассказывает он о жене, служившей на фронте санинструктором, вытащившей его из горящего танка), его человеческое богатство. Такой герой — нравственный камертон, по которому можно оценивать поступки, чувства, мысли разных людей. Они — подобные герои в реальности — соль земли нашей, наше главное наследство. И неважно, бывшие воины они или рабочие, ученые или труженики полей. Они — защитники Отечества.

И об этом говорит фильм, призывая к бдительности документальными кадрами, повествующими об угрозе новой мировой войны, о гонке вооружений, развязанной империалистами.

Наследство наше — и та великая революционная правда, которая преобразует мир, которая способна предотвратить войну, и ее мы должны неустанно защищать.

Фильм «Наследство» и полемичен, и публицистичен, откровенен в своих симпатиях и антипатиях, точен, конкретен в авторской позиции. Его полемическое острие направлено прежде всего против потребительского, эгоистического, разрушающего душу образа жизни, такого образа жизни, который лишает человека самого главного — способности быть талантливым, быть созидателем, другими словами — быть истинно счастливым!

...После премьеры фильма, просматривая пьесы А. Софронова, перечитывая его записи, я невольно вспомнил однажды брошенные писателем слова: «Я не признаю, не понимаю и не принимаю литературу, делаемую по воображению. Жизнь, жизнь и жизнь. Постоянное обращение к жизни — вот источник всего».

О непростых проблемах сегодняшней жизни и ведет свой рассказ фильм «Наследство». Быть может, он что-то и потерял в художественной силе, в образно-поэтическом звучании по сравнению с пьесой, но в то же время обрел нечто важное в публицистическом отношении, в эффективной, сиюминутной действенности.

Песнь о Коннице

А. Андрюшин

Среди исторических тем, к которым постоянно обращается советский кинематограф, тема гражданской войны занимает особое место. Ведь именно в славных героических сражениях Красной Армии с белой гвардией, с войсками Антанты решалась судьба молодого Советского государства, а вместе с тем происходило и становление того нового социально-исторического типа, который позже будет назван советским характером.

Опыт, накопленный кинематографом в художественном исследовании событий гражданской войны, сегодня — и это можно сказать

«ПЕРВАЯ КОННАЯ»
Сценарий В. Ежова, В. Любомудрова. Постановка В. Любомудрова. Оператор В. Фридкин. Художники А. Кузнецов, Г. Кошелев. Композитор Э. Артемьев. Звукооператор О. Зильберштейн. «Мосфильм», 1984.

без преувеличений — поистине огромен. Нельзя к тому же не учитывать в данном случае и то активное взаимодействие, которое постоянно происходит между кино и литературой — прежде всего с классическими, сохраняющими свою актуальность и поныне произведениями А. Фадеева, М. Шолохова, А. Толстого, Д. Фурманова, А. Серафимовича, Вс. Иванова, В. Вишневского, Б. Лавренева, И. Бабеля; а также между кино и театром, обогатившим за последние годы сценическое искусство такими постановками, как «Молва» в Театре имени Маяковского, «Конармия» в Театре имени Вахтангова, «Тихий Дон» в БДТ, «Оптимистическая трагедия» в московском Театре имени Ленинского комсомола.

Иначе говоря, художник, решившийся сегодня взяться за изображение событий гражданской войны, изначально оказывается в довольно сложном положении. С одной стороны, накопленный искусством опыт, конечно же, является неоценимым подспорьем в работе, облегчает эстетическую ориентацию автора, процесс выбора своего собственного индивидуального пути. Но, с другой стороны, проложить этот путь, сказать новое слово о гражданской войне, когда уже столько прекрасных слов сказано в искусстве об этих легендарных годах, довольно трудно.

Стремясь вырваться на новые рубежи в освоении темы, кинематограф минувшего десятилетия не раз представлял историю битв за революцию в жанровой оболочке «вестерна», или «истерна», как окрестили критики его отечественную модификацию. Нельзя сказать, что все поиски в этом направлении оказались бесплодными. Были найдены оригинальные зрелищные формы подачи исторического материала. Однако образцов подлинного, глубинного проникновения в этот материал «истерн» кинематографу так и не дал, больших художественных открытий не принес, а в чем-то застопорил развитие темы, предлагая чисто декоративные решения, лишенные значительного аналитического содержания.

Фильм «Первая Конная», поставленный режиссером В. Любомудровым по сценарию, написанному им в содружестве с В. Ежовым, свидетельствует о попытке уйти от эстетики «истерна», которой сам В. Любомудров отдал дань в дебютной картине «Ищи ветра...», попытке возобновить поиски на одном из магистральных направлений в развитии темы, которое было отмечено такими кинематографическими шедеврами, как «Чапаев» и «Щорс», такими глубоко проникающими в героику гражданской войны картинами, как «Котовский», «Александр Пархоменко», «Олеко Дундич», и другими.

Правда, фильм «Первая Конная», в отличие от вышеназванных лент, строится не на биографической основе, и, будучи главным героем картины, Буденный все-таки не является моногероем.

Перед нами именно коллективный портрет Конармии, выразителями настроений и чаяний которой стали самим народом выдвинутые полководцы — Буденный и Ворошилов. Но моногерой или коллективный герой — различие в данном случае не принципиальное, ибо речь идет о наследовании авторами «Первой Конной» не конкретных композиционных принципов, а традиций героико-романтического истолкования истории, которыми отмечены лучшие советские фильмы о гражданской войне.

Надо сказать, что в своем новом фильме Любомудров еще не вполне избавился от приемов самоценного зрелищного воздействия на аудиторию, которые были им опробованы в картине «Ищи ветра...». Особенно это обнаруживается в сценах боя конармейцев с деникинцами. Здесь трюки и демонстрация каскадерского мастерства оказываются подчас самодовлеющими. Однако происходит это в данном случае уже вопреки замыслу, вопреки главенствующим, определяющим образный строй картины авторским установкам. Ведь в «Первой Конной» бой важен не как остросюжетный момент, не как повод для трюковой фантазии, а как момент выяснения исторической истины, классовой правды, и победа конармейцев над деникинцами воспринимается прежде всего как победа передовой коммунистической идеологии в бою со старым миром, а не как победа абстрактного добра над абстрактным злом.

Бесспорно, в картине «Первая Конная» присутствует определенная образная система, ко-

торая заставляет нас вспомнить прежде всего о фольклорных началах, о былинах, песнях, легендах. Символичен в этом смысле поединок Буденного с белым офицером перед сражением. Здесь очевиден парафраз поединка Пересвета с Челубеем перед Куликовской битвой. Есть в картине и немало других указывающих на песенно-былинную интонацию образных структур. Однако былинность, свидетельствуя о своеобразной обобщенности авторского взгляда на историю, не мешает в фильме обнаружению ясных и четких социально-политических акцентов. События гражданской войны, взятые подчас укрупненно, что возможно в «былинной» трактовке истории (так, например, оказывается допустимым, что Дундич доставляет знаменитое письмо Буденного не Шкуро, а самому Деникину), рассматриваются в то же время не отстраненно, а с определенных классовых позиций. Жанр не затуманивает в картине идеологический смысл, а этим смыслом живет, этим смыслом диктуется и питается.

В период работы над фильмом режиссер говорил, что сила буденновской армии была «в вере — вере в прекрасное будущее всего человечества. За эту прекрасную жизнь, за будущее своих детей бились и гибли бойцы Конармии. Именно эта вера помогла выстоять и победить врага. Нам хочется, чтобы этот фильм не просто рассказал о юности наших дедов и прадедов. Понять то поколение — это значит понять и день сегодняшний, понять проблемы и заботы нашего поколения».

В этих словах режиссера отчетливо просматривается двуединая задача, которую ставили перед собой создатели картины: показать легендарную, былинную отдаленность от нас событий гражданской войны — время дедов и прадедов, «преданья старины», и в то же время обнаружить живую связь современности с эпохой сражений за власть Советов, показать непреходящую актуальность классовой правды, правды, за которую бились деды и прадеды. На пути решения этой сложной задачи у авторов фильма есть и свои обретения, и свои потери.

●

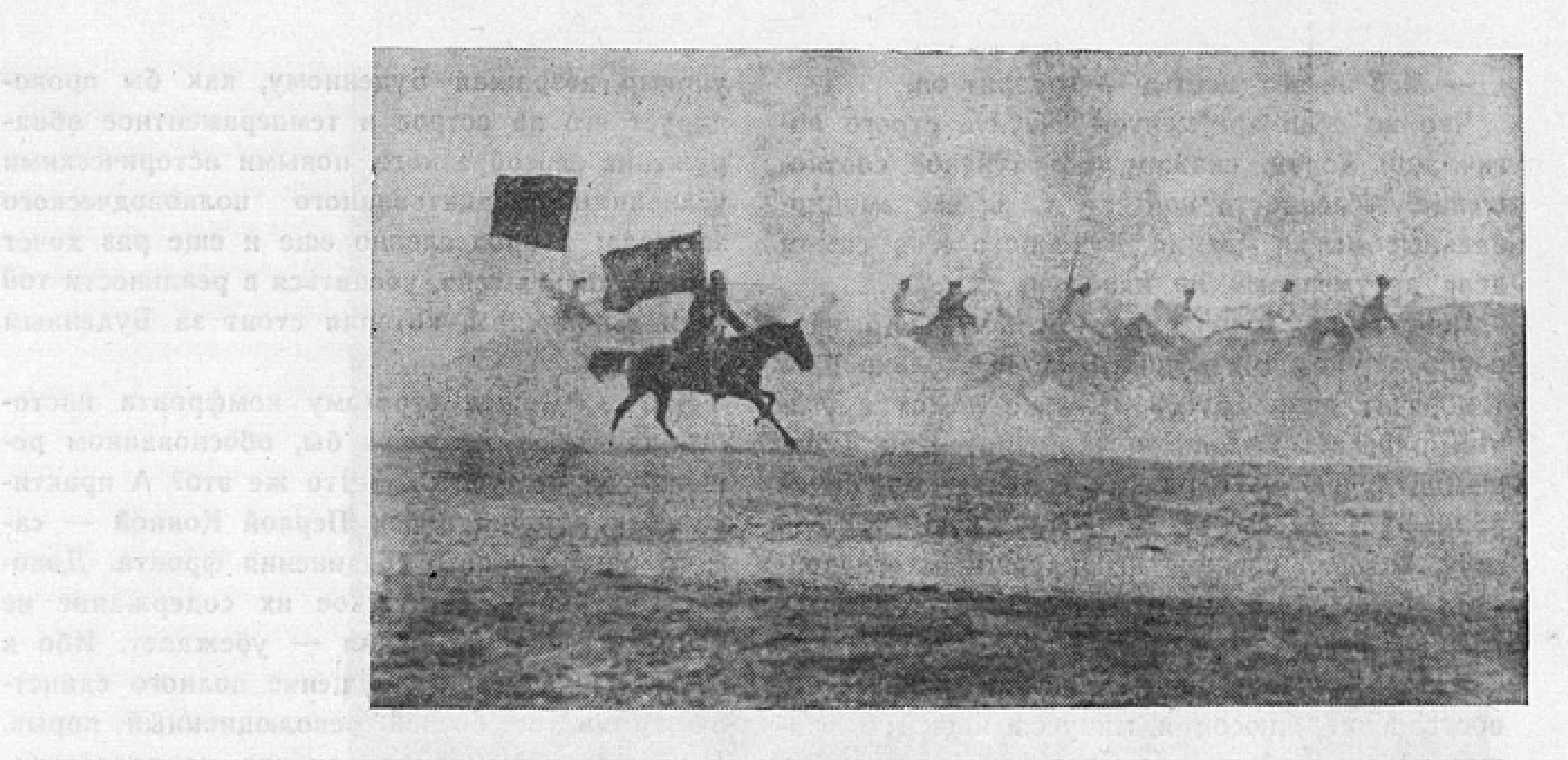
Фольклорное начало ощущается буквально с первых кадров, когда у вертикали церковной колокольни мы видим гробы и звучат скорбные слова: «Мы хороним всемирных героев. Их короткая красная жизнь...»

Не менее самих слов значим здесь былинный распев речи командарма. Вместе с тем в голосе Семена Михайловича Буденного — эту роль исполняет в картине Вадим Спиридонов — слышится страстный призыв: отомстить за смерть товарищей, который находит живой отклик в сердцах конармейцев. Не к лицу им, окончательно и бесповоротно выбравшим свой путь в истории, отступать перед беляками, пусть и численно превосходящими красные полки. Несокрушимая сила конармейцев — в их революционном порыве, в страстном темпераменте, в осознании правоты своего дела, веры в коммунистические идеалы.

Все это очевидно для нас сегодня. Однако в годы гражданской войны — и в этом обнаруживается верность авторов истории — революционная сознательность, не учтенная ни в одном из учебников по военной стратегии и тактике, еще должна была доказать свою реальную боевую силу, доказать в споре с теми маловерами, которые привыкли к старым армейским порядкам и не могли сразу по достоинству оценить принципиальную новизну в массовом героизме рабоче-крестьянской Красной Армии, объединенной единым классовым чувством.

Вот почему в первой серии внимание будет сосредоточено на военных, штабных, по сути, совещаниях. Доводы, логика, доказательства — вот что станет основой драматического столкновения. Эмоциональная, приподнятая, отчасти даже взвинченная стихия, революционная страсть должны будут утвердить в фильме свое право на существование, свою действенность, свою победительность, а вместе с тем обосновать и то фольклорное жанровое решение фильма, которое целиком и полностью опирается на романтизированное, не чуждое откровенной патетике восприятие исторических событий.

Жанр фильма-песни, фильма-былины в первой серии как бы постепенно прорывается сквозь психологические хитросплетения штаб-



«ПЕРВАЯ КОННАЯ»

ных дискуссий к органичному для него жизненному пространству боя, прямого единоборства, которому посвящена вторая серия картины.

Кто же участвует в споре?

Ну, конечно же, сам Буденный. У него есть союзники. Их много. В сущности, это — вся Первая Конная. И прежде всего Ворошилов. К сожалению, избранное авторами построение сюжета не дает им возможности раскрыть какие-либо особенности позиции К. Е. Ворошилова, дать его объемный психологический портрет, что, думается, не противоречило бы законам жанра — законам героической саги, былины. Тем более, что фильм организован как своеобразное жанровое нарастание фольклорных мотивов к финалу, победному апофеозу конницы Буденного, когда все психологические линии уже выявлены и завершены.

Кто же ведет спор, этот особого рода диспут? Буденный и командующий фронтом А. И. Егоров. Всеволод Ларионов, которому выпало играть Егорова, создает, пожалуй, наиболее психологически емкий в пределах обозначенного жанра образ. Его Егоров становится достойным соперником Буденного в деле поиска оптимального тактического решения, и спор Буденного с Егоровым оказывается, таким образом, одним из узловых моментов фильма, его драматургического развития.

Ларионов открывает нам Егорова не сразу. Бывает так — что бы актер ни делал, что бы ни говорил, мы с самого начала знаем: его герой — хороший, «наш». В. Ларионов «положительность» не форсирует. К тому же окружают Егорова довольно сомнительные люди. Приезжает от него сухой, нечуткий, малосимпатичный посланец (Г. Корольков) — человек, видимо, чуждый революции, ее порыву. На заседании Военного совета рядом с Егоровым столь же подозрительные личности: среди них, видимо, есть и настоящие предатели. Такое решение, думается, не вполне оправдано исторической реальностью и скорее продиктовано желанием авторов драматизировать ситуацию, упрощенным пониманием законов жанра, которые, как уже говорилось, не препятствуют необходимой, особенно в первой серии, психологической нюансировке.

Какова же диалектика образа Егорова в фильме? Поначалу он придирчив, проявляет, пожалуй, даже упрямство, которое мешает объективному установлению истины. Все доводы «своих» специалистов он принимает, все доводы командира Первой Конной — отвергает. На каком основании?

— Это не аргументы, — говорит он.

Что ж, если аргументом считать строго логический довод, скажем, объективное соотношение численности войск и т. п., все эмоциональные высказывания Буденного и в самом деле аргументами не назовешь.

Собственно говоря, как это часто бывает в спорах, позиции оппонентов не столько противоречат одна другой, сколько лежат в разных плоскостях. Или — применительно к нашему случаю — в разных стихиях. Буденный воплощает здесь ту романтическую, удалую силу, которая сделала несокрушимым его войско, которая его самого сделала легендарным командармом.

Для Буденного прагматическое знание, сопоставление плюсов и минусов нашей и вражеской позиций не являются решающими. Решают порыв, вера, убежденность — категории иного плана, и можно ли этот «иной план» не учитывать?

Егоров же, каким мы видим его в начале фильма, глух к доводам Буденного о настроении армии, ее готовности победить врага во что бы то ни стало и, соответственно, не вызывает особенных наших симпатий. Он как бы высокомерно экзаменует Буденного.

От чьего же лица принимает экзамен начфронта у конной вольницы? Вольницы не потому, что она анархична и своевольна — мы убедимся, что армия Буденного имеет высокую военную организацию, — а потому, что сам порядок в Конармии рождается на гребне революционного порыва к свободе.

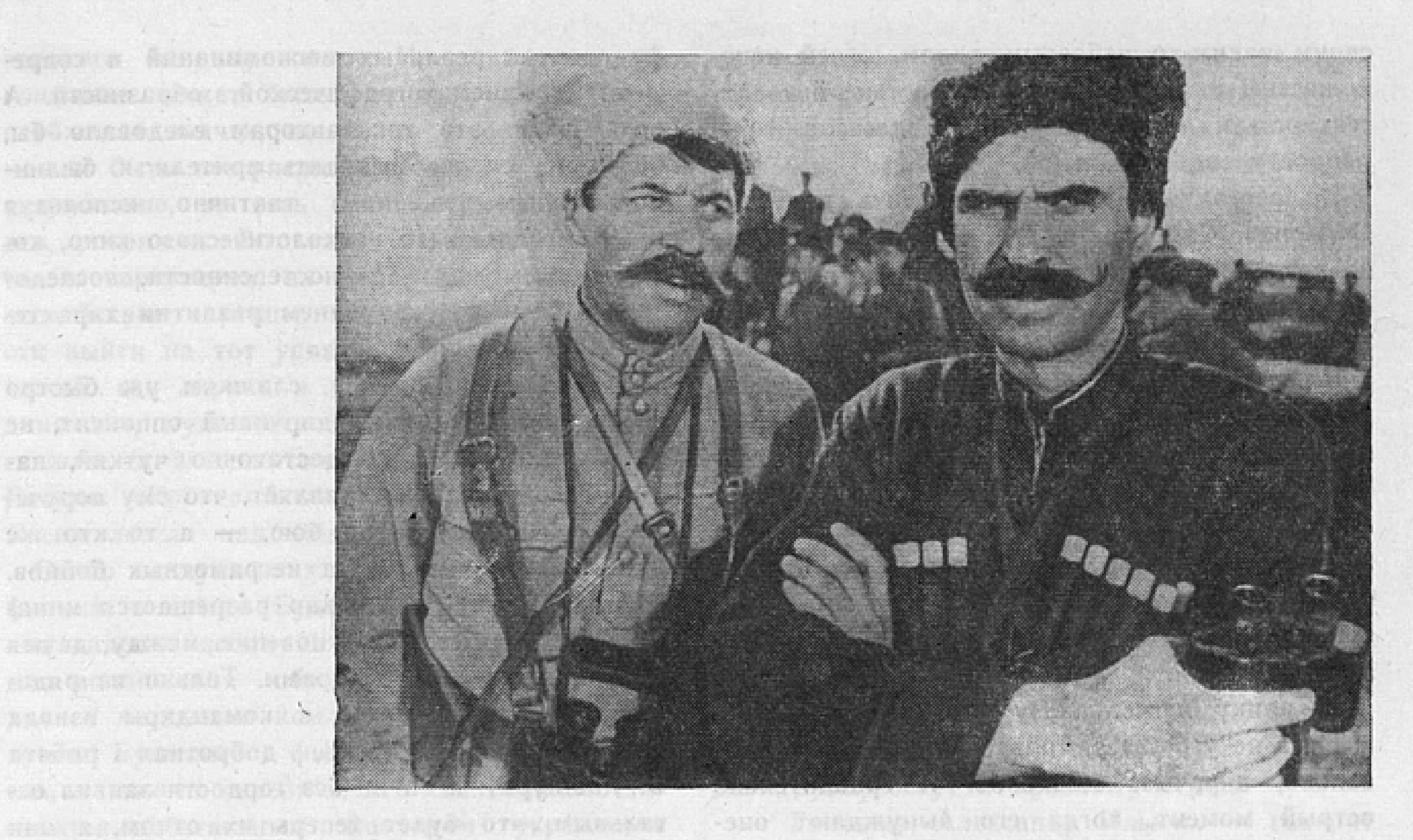
Для Первой Конной Егоров прежде всего военспец, не больше, но и не меньше. Да, как бы ни было в истории гражданской войны на самом деле — а там, пожалуй, чаще бывало наоборот, — здесь принимают экзамен военный профессионализм, наука, шире — устоявшиеся, выработанные временем ценности и принципы. Но в том-то все и дело, что Октябрьская революция и битвы гражданской обозначили в истории рождение нового, социалистического мироощущения, которое заставило на многие общепринятые нормы, в том числе и нормы военного искусства, взглянуть по-новому. И Егоров, каким его сыграл Ларионов, не чужд этому новому взгляду. Но он, упрямо возражая Буденному, как бы провоцирует его на острое и темпераментное обнаружение своеобразного, новыми историческими условиями продиктованного полководческого замысла; Егоров словно еще и еще раз хочет перепроверить себя, убедиться в реальности той социальной силы, которая стоит за Буденным и его армией.

Что-то мешает строгому комфронта настоять на своем, казалось бы, обоснованном решении об отступлении. Что же это? А практика! Вся история побед Первой Конной — самого боеспособного соединения фронта. Доводы Буденного, логическое их содержание не убеждают, а интонация — убеждает. Ибо в этой интонации — ощущение полного единства армии, ее боевой революционный порыв. И Егоров неожиданно для нас, но последовательно, с точки зрения авторской трактовки событий и образа, меняет свое, казалось бы, уже сложившееся решение. Бой, о котором говорит Буденный и которого хочет армия, состоится.

Именно в бою основной конфликт фильма и разрешается, Конармия наносит сокрушительный удар по деникинцам. Что же касается спора между Буденным и Егоровым, то это скорее драматизированная экспозиция, а не конфликтный узел фильма как таковой. В штабном споре лишь проявляется в своих истинных очертаниях та могучая и победоносная сила, которая позволила Красной Армии взять верх над более многочисленной и лучше обученной белой армией. Следя за полемикой Буденного и Егорова, мы ясно осознаем необычайно актуальную сегодня истину: быть революционером, строителем коммунистического общества — это значит не просто принять революцию, но свято верить в ее идеалы и активно действовать во имя их осуществления.

...Построив по песенным законам сюжет, создатели картины, как в музыке, развивают определенные темы, которые так и хочется назвать «мотивами». Именно они придают эмоциональную окраску всему образному строю картины. Однако не всегда верно наметив магистральное развитие темы, авторы умеют дать ее аранжировку на пространстве отдель-

21



«ПЕРВАЯ КОННАЯ». Пархоменко — Г. Мартынюк, Буденный — В. Спиридонов

ного эпизода, в русле движения конкретной образной линии.

Взять хотя бы эпизод столкновения в бою отца-белогвардейца с сыновьями-красноармейцами, который существует в картине как своеобразный знак исторической реальности, призванный открыть нам некий «вечный» былинный сюжет в драматических событиях гражданской войны.

Старик набрасывается на сыновей. Но не с боевым оружием, а с плеткой. А два молодых парня, которые заведомо сильнее немолодого родителя, в страхе спасаются бегством. Действие из обстановки боевой мгновенно переключается, так сказать, в регистр семейно-бытовой.

А раз так, уже невозможно ни убить отца, ни даже ответить ему ударом на удар. Сыновья уклоняются от отцовской плетки, пока старый казак не выдыхается. А потом младший говорит отцу, что все равно его сторона битву проиграла, как, в сущности, и всю войну, и зовет его с собой, предлагая напоить молоком. Речь, собственно идет о плене — но молоко опять-таки свидетельствует о торжестве семейного, вечного, общечеловеческого.

Молодые побеждают старика не физической силой, а именно своей молодостью, естественной причастностью будущему страны. «Молоко!» — скорбно вздыхает старик, имея в виду, вероятно, и необсохшее молоко на губах своих победителей, но он уже обезоружен, побежден, да и сам это признал.

Мысль авторов понятна. Но вот конкретное ее режиссерское воплощение кажется сомнительным. Драматизм, даже трагизм происходящего берется внутренне преодоленным, «снятым», и конфликт между отцом и детьми приобретает едва ли не комический оттенок, заставляет нас вспомнить о водевильной эстетике. В результате идеологический заряд сцены оказывается невеликим, тогда как именно острой идеологической направленностью могло бы быть оправдано появление данной сцены на экране.

Еще пример. В одном из взводов Конармии появляется Очкарик (В. Качан), у бойцов он вызывает смех, а порой и настороженность —

своим каким-то небоевым видом, своей непохожестью на других, застенчивостью, интеллигентностью, такой экзотичной здесь, а то и попросту подозрительной.

Не составляет труда определить прототип Очкарика. Собственно, этот прототип — тоже не реально существовавший человек, а скорее литературный герой. А именно — центральный персонаж «Конармии» Бабеля.

Надо сказать, что судьба Лютова (так он назывался в «Конармии») складывалась гораздо драматичнее, порой мучительнее, чем судьба Очкарика. Так и неизвестно, преодолел ли Лютов предубеждение своих однополчан, что, как мы помним, не помешало ему отнестись к ним с нескрываемым, заразительным восхищением, хотя его рассказы не лишены и горьких признаний.

Очкарику легче. Ему никто в общем-то всерьез не угрожает, только посмеиваются, довольно, впрочем, беззлобно. И сравнительно острый момент, когда его вынуждают оценить стихи комиссара, а он не в силах признать их хорошими, разрешается тоже вполне мирно.

— Ты что же, против стихов о революции? — спрашивают его не без угрозы. Но с его возражением, что именно о революции плохие стихи недопустимы, соглашается даже сам автор этих виршей, колоритно сыгранный Б. Химичевым. Он собирается в будущем — после боя — и дальше работать над их совершенствованием.

Есть у меня здесь лишь одно сомнение. Комиссар ведь мог погибнуть в бою, оставив Очкарику и нам вместе с ним острое, противоречивое ощущение некоторой бестактности высоких эстетических критериев перед лицом трагической жизненной реальности. Вспомните, какое впечатление производят благодаря своей жизненной подлинности беспомощные, в общем-то, стихи Марютки в «Сорок первом».

Но авторы постоянно уходят от драматизации действия. В какой-то степени, как уже говорилось, это объясняется своеобразием избранного жанра. Однако жанр представлен не в чистом виде, и вполне очевидно, что перед нами некий симбиоз фольклорных форм, фрагментов реальных воспоминаний и современной кинематографической образности. А коль скоро это так, авторам следовало бы, очевидно, смелее выводить зрителя к былинно-песенным решениям, тактично используя опыт сегодняшнего психологического кино, которое немыслимо без постепенности, последовательности во внутреннем развитии характеров.

Очкарика, к примеру, слишком уж быстро «признают». И его придирчивый оппонент, не очень грамотный, но достаточно чуткий, насмешливо и ласково заявляет, что ему поручено беречь Очкарика в бою, — а то кто же будет письма писать за неграмотных бойцов.

Столь же неубедительно разрешается и наметившееся было столкновение между двумя буденновскими командирами. Только из рядовых бойцов произвели в командиры взвода Сучкова (как всегда, добротная работа В. Кашпура), и он не без гордости заявил остальным, что будет теперь их отцом, а они его детьми, как появляется мальчишка, одетый в какой-то диковинный, чуть ли не из театральной гардеробной извлеченный гусарский мундир (А. Табаков). И с мечтой о командирстве Сучкову приходится расстаться. Но беспокоиться не следует: борьба самолюбий тут сразу же микшируется, и общее дело, как и общее дружелюбие, растворяет ее без всякого остатка.

Вряд ли к удачам ленты относятся и эпизоды, связанные с появлением легендарного Олеко Дундича. Хотя исполнитель на эту роль — Андрей Ростоцкий — выбран по-режиссерски точно, развернуться актеру в фильме возможности не представляется. В героическое бесстрашие Дундича мы скорее верим, обращаясь к воспоминаниям о старом фильме «Олеко Дундич», но вряд ли это лучший способ раскрытия характеров в оригинальном кинопроизведении.

Итак, можно сказать, что обстоятельства, сюжеты, мотивировки, а прежде всего характеры увидены здесь не сами по себе, а с учетом и включением поправок, внесенных последующими десятилетиями. Что же, лирическая стихия всегда несколько размывает предметный мир, оставляя необходимое место для ав-

торского самовыражения. Но ведь прошлый конфликт может быть увиден из будущего глубже, а значит, по-своему и острее, — а может быть нетерпеливо продвинут к своему разрешению, то есть преждевременно ослаблен, разряжен. Вот такие «сдвиги» конфликтов и характеров, на мой взгляд, ослабляют воздействие картины, не дают ей возможности выйти на тот уровень исторических обобщений, где лирика и драма органически соединяются, художественно сосуществуют, как, скажем, в знаменитом куске из «Конармии» Бабеля: «Кровавый след шёл по этому пути. Песня летела над нашим следом».

Особо следует сказать о центральной роли фильма, о самом Буденном. Вадим Спиридонов наделен всеми качествами, достаточными для воплощения образа романтического героя — не только командира, но и любимца армии. Буденный в фильме действительно красив, и можно поверить, что его обаяние становится действенным фактором укрепления единства армии: способствует росту его авторитета среди бойцов, влюбленных в своего командира.

Однако обаяние командарма, его демократизм в отношениях с бойцами — это скорее периферия образа, тот фон, который воспринимается нами как нечто само собой разумеющееся. Главной же задачей и для авторов и для актера было показать то высшее напряжение, которое испытывает командарм перед боем. Да, он уверен в своих бойцах, в армии, которую он ведет в сражение, но он не может не сознавать ту ответственность, которую берет на себя, отказываясь от отступления, предлагая бой. Вот откуда постоянная озабоченность Буденного. Даже когда он берет в руки гармонь. Вот откуда его нервное напряжение, выражающееся в сумрачной замкнутости.

Спиридонову, думается, удалось достичь той жанровой гармонии, которой подчас остро недостает картине в целом. Его Буденный не только герой романтического склада, но и реальный человек, который не может быть стопроцентно уверен в исходе боя, для которого бой есть трудное испытание. Решиться на такое испытание и выдержать его по плечу лишь г е р о ю. Но героями, как известно, не рождаются, героями становятся реальные люди. Буденный в картине предстает как раз таким реальным человеком, который становится героем буквально на наших глазах. Становится благодаря своей революционной стойкости и коммунистической убежденности.

Бой для Буденного является высшим проявлением героического характера. Однако командарм в картине предстает не только мужественным бойцом, но и дальновидным политиком, умеющим и решать конкретные военные задачи, и видеть историческую перспективу.

Знаменательны в этом смысле финальная сцена картины и тот диалог, который происходит в этой сцене между Буденным и Егоровым.

Лошади погибших в бою белогвардейцев, оставшиеся без седоков, заслышав звуки боевой трубы, бегут к красному строю.

— Глянь-ка, Александр Ильич... — говорит со вздохом Буденный. — Кони-то из-под белых, а в наш строй становятся. Лошади и те поняли, куда им надо становиться.

— Если бы и люди поняли это... — отвечает Егоров.

— Должны когда-нибудь понять, все же русские, — заключает диалог Буденный.

В этих словах командарма, думается, символичных для всего фильма, очевиден диалектический взгляд на историю: классовый враг должен быть уничтожен, но бой, который дает Буденный, — это не просто смертельная схватка, это еще и урок для тех, кто оказался в стане врага случайно, волей обстоятельств, кто не глух к большевистской правде, кто способен п о н я т ь, по выражению Буденного, историческую закономерность, поступательное движение времени, судьбу России.

Значение нового фильма о гражданской войне определяется тем, что авторы «Первой Конной», обращаясь к лучшим традициям советского кино, пытаются — пусть это им и не во всем удается — обогащать славные традиции, осмысливать их на уровне требований сегодняшнего дня.

События памяти

Евгений Аб

В название фильма вынесены обжигающие слова — «Мы из блокады». И хотя формально сюжет нового фильма режиссера Е. Учителя выстраивается вокруг празднования Дня Победы в Ленинграде 1983 года, картины праздника становятся здесь лишь обрамлением запечатленной памяти. Той, что зафиксирована старой хроникой или передана в устных рассказах. Той, что содержит всегда и собственную судьбу, и свой угол зрения, и непременную избирательность индивидуального ви́дения. В многоцветье сегодняшнего праздничного Ленинграда входят лица людей, которые пришли на экран из прошлого, чтобы напомнить: мы из блокады. Город военной поры вот уже четыре десятилетия продолжает жить в кадрах старой хроники.

Накоплен огромный кинолетописный свод Ленинграда. Город увиден хроникерами во всякое время года, в разные десятилетия. Солдаты-красногвардейцы на ступеньках Смольного. Первый советский трактор «Фордзон-путиловец» под единодушное ликование собравшихся выезжает на проспект Стачек. Ленинград военной поры и в наши дни. Улицы, памятники... История, запечатленная в камне его площадей, набережных и проспектов. Все это неизменно влекло к себе кинематографистов. Однако при любом повороте темы почти всегда возникает обращение к девятистам дням блокады. В облике Ленинграда наших дней нет, пожалуй, почти никаких материальных свидетельств того времени. Кроме Пискаревского кладбища, памятника при въезде в город, на площади Победы и, конечно, надписи на стене дома: «Граждане, при артобстреле эта сторона улицы наиболее опасна». И все же...

Ленинград военного времени, блокадный Ленинград живет в книгах и фильмах, на живописных полотнах, в музыке. И — в душах и сердцах. Существует множество письменных документов, экспонатов музея. Но рядом с ними — и такие нематериальные документы, как человеческая память, в которой живут воспоминания о днях трагедии и великого подвига народного. Чем больше лет проходит, тем острее память. Ленинградцы-блокадники вспоминают. Вспоминает Антонина Николаевна Левашева — она была медсестрой в Ижорском батальоне ленинградских ополченцев. Вспоминают бывшие регулировщицы ледовой трассы через Ладогу, тогда, сорок лет назад, совсем еще юные солдаты Дороги жизни. Собравшись за столом, вместе вспоминают юность. Воспоминания, бередящие душу. Час воспоминаний, нахлынувших вдруг, когда комок к горлу и речь прерывистая...

Вспоминает Мария Ефимовна Павленкова — в единственной действовавшей в городе пекарне за Нарвской заставой она выпекала тогда блокадный хлеб.

Вот он, этот блокадный хлеб, запечатленный хроникой. Его грузят, отрезают, взвешивают. Вот они «сто двадцать пять блокадных грамм, с огнем и кровью пополам», как писала Ольга Берггольц.

А вот человек, имя которого знали в Ленинграде все: «хлебный бог» Иван Андреевич Андреенко — заведующий отделом торговли Ленгорсовета, его именем тогда подписывались в «Ленинградской правде» извещения о выдаче продуктов питания. Скромным пенсионером возникает Андреенко в сегодняшней ленинградской булочной. Берет хлеб с полки. Не спеша переходит Невский. (А голос диктора: «У него, как у всех, была хлебная карточка, и точно так же, как все, он боялся ее потерять».)

По коридору Смольного в старой военной хронике проходит Дмитрий Васильевич Пав-

---

«МЫ ИЗ БЛОКАДЫ»
Сценарий А. Варсобина, Ф. Нафтульева, Е. Учителя. Режиссер Е. Учитель. Оператор Э. Соколов. Композитор В. Плешак. Ленинградская студия документальных фильмов, 1983.



«МЫ ИЗ БЛОКАДЫ»

лов. И сегодня, через сорок лет, бывший уполномоченный Государственного Комитета Обороны, ведавший снабжением войск Ленинградского фронта и населения города продовольствием и боеприпасами, в экранном «синхроне» не может скрыть волнения.

«Самое тяжелое время было в конце ноября — начале декабря сорок первого года. Началась массовая смертность. Маленький завоз по Ладоге, и тот почти прекратился, так как озеро покрылось тонким льдом — ни проплыть, ни проехать. Продовольствия в городе оставалось только на два дня... Что делать? Я пригласил к себе начальника тыла фронта генерал-лейтенанта Феофана Николаевича Логунова и заместителя командующего Балтийским флотом Митрофана Ивановича Москаленко, чтобы обсудить вместе предложения, которые готовил для Военного совета. Высказал такую мысль: придется взять неприкосновенные запасы, которые находились на кораблях и в воинских частях, — отдать эти ресурсы на снабжение населения. Логунов и Москаленко молчали, но по их лицам я видел, как они переживают. Москаленко сказал: «Мы, моряки, держим продовольствие, пока корабль на плаву, а сейчас... изымать это...» — и тут его голос оборвался...» И сегодня, спустя сорок с лишним лет, дрогнул голос у Павлова. Он сказал, будто извиняясь: «Я, кажется, заволновался».

Этих экстренных мер хватило, чтобы город смог продержаться еще несколько дней, пока не наладился ладожский ледовый путь, связавший Ленинград с Большой землей.

Эрмитаж в те далекие дни: Иорданская лестница, зал Рембрандта - все это дворцовое великолепие узнавалось с трудом. Песок на прикрывающих паркет фанерных листах, повсюду емкости с водой. Научный сотрудник Эрмитажа Павел Филиппович Губчевский (старая хроника сохранила его облик в блокадные дни) вспоминает, как вел с экскурсией молодых бойцов, помогавших спасать экспонаты, показывал им пустые рамы — картины ведь находились в укрытии.

«Это была удивительная экскурсия, курсанты только что прибыли в Ленинград из Сибири. Они в Эрмитаже никогда не были, даже Ленинграда не знали. Залы, интерьеры произвели на них большое впечатление. А что касается картин, то на рамах продолжали сохраняться довоенные этикетки, солдаты читали и спрашивали: а это что, а это что?»

Юрий Петрович Воронов, поэт и публицист (это он написал от имени поколения ленинградских мальчишек военной поры: «Нам в сорок третьем выдали медали и только в сорок пятом паспорта»), — в ленинградском дворе. Обычный ленинградский двор. Здесь он жил. Пошел за хлебом для всей семьи, вернулся — никого нет. Мать и бабушку откопали живыми, тело брата удалось извлечь лишь на пятые сутки.

Это все голоса из блокады. А как выглядел враг, что принес смерть, сделал ее страшной повседневностью осажденного города? Вот кадры из немецкого киножурнала «Deutsche Wochenschau». Шагают по дорогам Европы бравые завоеватели. Улыбающиеся, сытые. Сегодня мы знаем, чем это кончилось в сорок пятом. И герои фильма знают. Уже сорок лет знают. Вот только те бравые молодцы из фашистской хроники пока еще всего этого не знали. Впрочем, скоро и у немецких операторов появились иные сюжеты. Повозка в грязи, немецкий солдат с трудом вытаскивает увязший в осенней жиже сапог. «Они еще улыбались, — напоминает диктор, — а пружина меж тем сжималась. Лужский укрепленный район, Красногвардейский, Колпинский — и сжалась».

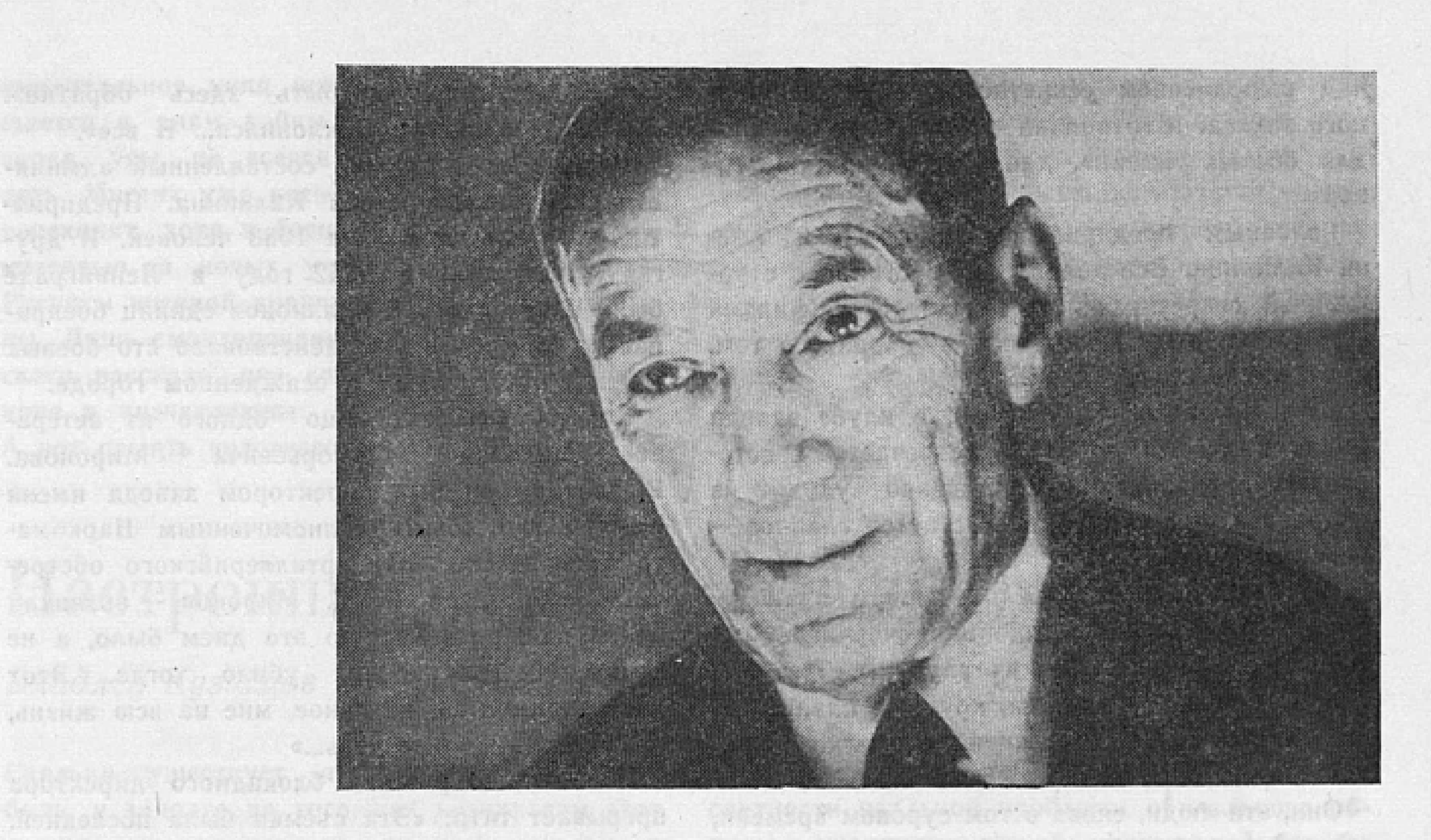
«У шоферов своя Ладога, у матросов своя, у нас, хроникеров, тоже своя», — это уже голос автора за кадром. Действительно, память у каждого своя, свои незаживающие душевные раны и своя судьба. Своя, но всегда неотделимая от судьбы родного города. Обжигающая правда воспоминаний в эпизодах, снятых оператором Эдуардом Соколовым в наши дни, находится в постоянном взаимодействии с материалом, снятым сорок лет назад. Есть, впрочем, у новой работы Ленинградской студии документальных фильмов одна существенная особенность, выделяющая ее среди других монтажных документальных лент. Фильмотека здесь своя, авторская.

В начальных титрах читаем: «По воспоминаниям фронтового оператора». Фронтовым оператором был в те дни режиссер нынешнего фильма Ефим Учитель. Один из летописцев сражающегося города. Эта летопись создавалась коллективными усилиями многих ленинградских операторов, которые совершили «подвиг, равный солдатскому» (именно так оценивает их деятельность, их жизнь Михаил Дудин в фильме «Их оружие — кинокамера»). Его авторы — ветераны студии К. Станкевич, Я. Блюмберг и другие, и это нечастый в кинодокументалистике случай, когда героев фильма от авторов отделить трудно. ЛСДФ (Ленинградская фронтовая студия кинохроники — так она тогда называлась) продолжала работать в Ленинграде в течение всей блокады.

На наших глазах упал на снег, рухнул от истощения один из многих жителей блокадного Ленинграда. Кадр этот, снятый Е. Учителем более четырех десятилетий назад, стал обвинением фашизму и войне, вошел во многие военные ленты. В картине «Рядом с солдатом», рассказавшей о подвиге фронтовых операторов, Е. Учитель появляется в кадре, показывает даже, как у решетки Летнего сада была сделана та трагическая киносъемка.

В фильме «Мы из блокады» нет прямых авторских «выходов», непосредственных обращений к зрителю. Всякому понятно: для того чтобы снимать заснеженные улицы блокадного Ленинграда, а затем Парад Победы на Красной площади, нужно было быть там, рядом со своими героями, разделить с ними все страдания, все вынести и перетерпеть. Кровь и пот операторов остаются за кадром, но без них не было бы той запечатленной на пленку памяти поколений, настоятельную духовную потребность соприкоснуться с которой мы ощущаем и сейчас, много лет спустя.

Полнометражный фильм «Ленинград в борьбе», целиком смонтированный из блокадной хроники, вышел на экраны страны летом сорок второго, поведав всему миру правду о городе на Неве. Е. Учитель был в числе четырех режиссеров (вместе с Р. Карменом, Н. Комаревцевым, В. Соловцовым) и одним из глав-



«СЕКРЕТНЫЙ ЗАКАЗ»

ных операторов того первого военного фильма об осажденном городе. Здесь, в «Мы из блокады», есть его перехватывающее дух признание: «Летели в Москву с фильмом «Ленинград в борьбе» и волновались — вдруг собьют, не за себя волновались, за пленку».

Сопричастность автора своим героям очевидна — он из тех же грозовых лет. Один из них. Между давним блокадным фильмом и нынешней работой — интервал четыре десятилетия. «Ленинград», «Подвиг Ленинграда» (вместе с В. Соловцовым), «Встреча с Ленинградом», «Ленинград — город-герой», «Ленинград. Годы и свершения» — вот только некоторые из фильмов, в которых имя города сопряжено с именем его кинолетописца. А потом была лента «Памятник» — о чувствах, которые вызывает у ленинградцев монумент, воздвигнутый на площади Победы, там, где проходил передний край обороны города. «Доброе утро, люди!» и «Наш Фриц» — работы последних лет, посвященные Ольге Берггольц и австрийскому коммунисту Фрицу Фуксу, работавшему в дни войны на Ленинградском радио. Память снова и снова возвращает к тому, что было. Что прошло и навеки с нами.

И еще одна картина о блокадном Ленинграде — «Секретный заказ» — напоминает нам о Е. Учителе, но уже по другой причине. Она сделана работавшим у него ассистентом П. Коганом. Он — из следующего поколения ленинградских документалистов, вступавшего в самостоятельную кинематографическую жизнь в середине шестидесятых. Тогда же начинали С. Аранович, М. Литвяков, В. Гурьянов, Л. Станукинас, Н. Боронин. До этого П. Коган прошел большую и надежную школу ленинградской документалистики. «Город в осаде» — одна из ранних его лент — целиком построена на блокадных фотографиях. Только один эпизод, всего несколько человек на экране. Несколько, хотя к данной истории причастны многие. Несколько человек из тех, кто дожил до этого дня и сумел прийти, чтобы рассказать с экрана историю секретного заказа.

В осажденном Ленинграде, в самые тяжкие дни блокады, в голоде и холоде, под обстрелами ленинградские предприятия трудились

над выполнением секретного правительственного заказа: изготовляли «реактивные снаряды для боевых машин», для «катюш», иначе говоря.

Головным предприятием был завод имени Калинина. Все делалось в обстановке строжайшей секретности. И сейчас герои фильма еще удивляются: можно вслух говорить о том, что было военной тайной...

...На Васильевском острове, в клубе завода имени Калинина молодежь встречается с ветеранами предприятия. Постепенно уходят из кадра все бытовые шумы. Остается главное — исповедь души.

В «Секретном заказе» на первом плане — лица. Оператор В. Дьяконов очерчивает их светотенью, высвечивая из глубины. Тут, как правило, только портреты, крупные планы, ничего лишнего. Все отстранено от мелкого, житейского...

Они, эти люди, снова в том суровом времени, когда, по словам одного из них, Ивана Георгиевича Шишкина (он был на заводе имени Калинина начальником цеха), «не жили для себя. Была общая цель, и каждый делал то, чтобы эта цель выполнялась. И тогда можно было сохранить себя».

Сохранить себя — это было непросто. Герои на крупных планах лишь поначалу выглядят застывшими и малоподвижными. Их устные рассказы удивительны по простоте, искренности, эмоциональной щедрости.

Экранные психологические портреты передают сложную жизнь человеческого лица, движение мысли, неисчерпаемые запасы душевной энергии.

Сборщица Прасковья Алексеевна Королькова: «Моя работа была... Можно сказать или нет? (Через сорок лет не уверена еще — можно сказать или нет. — Е. А.) ...Головной капсюль... и на детонаторе работала. Это самое опасное... может... или руки оторвет, или глаза выжжет. Это я знала, конечно, Мы ведь не на холостых работали. А нервы-то вот как!»

Николай Федорович Чистяков, начальник ОТК: «Я не имел права уйти с завода, и в этот момент у меня умирает мать. Я говорю директору: «Николай Григорьевич, мне надо пойти проститься с матерью». — «Вот тебе пятнадцать минут, и быть здесь обратно». Значит, я пришел... Поклонился... И все».

На экране документ, составленный администрацией завода имени Калинина. Предприятие потеряло от голода 1088 человек. И другая отчетность: в 1942 году в Ленинграде было произведено 8 миллионов единиц боеприпасов, на фронте уже действовало сто боевых машин, построенных в осажденном городе.

Камера высветит лицо одного из ветеранов — Николая Григорьевича Миронова. В блокаду он был директором завода имени Калинина, особым уполномоченным Наркомата боеприпасов. «От артиллерийского обстрела, — вспоминает Н. Г. Миронов, — возникли очаги пожаров. Хорошо это днем было, а не ночью. Многих рабочих убило тогда. Этот день запомнится, наверное, мне на всю жизнь, очень тяжелый был день...»

Неожиданно рассказ блокадного директора прерывает титр: «Эта съемка была последней. Через две недели Николая Григорьевича Миронова не стало».

На экране — «Ленинградская правда» за февраль 1942 года. В списке награжденных рабочие с завода имени Калинина. Не все смогли прийти в Смольный за получением наград — иных уже не было. А некоторые, из тех, кто пришел, были так истощены, что их подводили к столу под руки.

Награжденных ожидало угощение, по тому времени неслыханное.

«Мы прошли в зал, — вспоминает Николай Федорович Чистяков, — каждому там было преподнесено по стакану сладкого чая и по две булочки, белые причем... Эти булочки помню до сегодняшнего дня».

Авторам фильма удалось передать неподдельное ощущение правды. Правды времени, правды характеров. Ощущение свершающихся на наших глазах, по словам А. И. Герцена, «несокрушимых событий памяти».

Война прошла через судьбы людей. Отраженный ее свет освещает экранные портреты, рассказы о судьбах самых разных. Были четыре года, потребовавшие предельных затрат — душевных и физических. Были и остались навсегда с нами.

Двадцать, тридцать, сорок лет прошло — до-

кументальное кино все снова и снова обращается к дням войны. Уходят ветераны — экран, увы, не всегда успевает их запечатлеть. Многих уже нет — и из фильма в фильм переходят хотя и бесценные, но, увы, старые интервью, а новых уже никогда не будет. Ресурсы военной хроники тоже не беспредельны. Лишь смонтированная по принципу авторского рассказа, она способна всякий раз заново и впечатляюще поведать о пережитом. А вот память человеческая — она действительно неисчерпаема. Она приходит на современный экран, духовно обогащенная опытом прожитых лет. Память многое хранит, но и ответственность документалиста повышается с каждым годом. Все чаще из вторых, из третьих рук приходят к сегодняшнему зрителю свидетельства очевидцев и участников событий войны. И тем дороже подлинные, содержащие те самые «несокрушимые события памяти».

Ленинград

Настройщик душ человеческих

Владлен Кузнецов

Сколько существует публицистика, а может быть, и задолго до того, как возник сам этот термин, еще со времен риторики греческих и римских ораторов, люди, держащие стило в руке, мучались над тем, как добиться, чтобы, оставаясь поэтом, быть гражданином, не отказываясь от гражданственности — отдаваться поэзии.

А как этого добиться? Как, если здесь нужно, по выражению Александра Блока, истолочь в одном чане полезного верблюда и прекрасную бабочку?!

Вот и сейчас идут бесконечные споры о границах между художественной литературой и публицистикой, поиск золотого соотношения между проблемностью и образностью в публицистике.

Естественно, что эти страсти не обходят стороной и кинопублицистику. К сожалению, нередко в дискуссиях, как и на экране, происходит подмена понятий: образности — фанфарной риторикой, подлинной проблемности, конфликтной глубины — одноходовыми шахматными задачками по типу детского мата. В итоге достигается лишь кажущаяся гармония образа и проблемы.

«ЧУЖАЯ БОЛЬ»
Автор-режиссер Г. Франк. Оператор Е. Корзун. Звукооператор В. Сергейчук. Восточно-Сибирская студия кинохроники, 1983.

Думается, удачным примером подобной слитности реальной проблемы и реального образа в отражении нашей сегодняшней борьбы за человека является фильм «Чужая боль». Коротко говоря, Герц Франк снял киноочерк о современном Макаренко и его подопечных. О подопечных, которые — исключение из правила. Это — неблагополучные девочки школьного возраста. Приезжают они к нему в поселок Водопадный Иркутской области, в специальное ПТУ, будто перечеркнутые большим крестом, а уезжают — с правом на все светлое в нашей жизни, какое есть у каждого советского молодого человека.

Вполне вероятно, что у некоторых людей, трактующих слишком буквально социальные категории и закономерности, может сложиться впечатление, что в фильме смещены какие-то акценты: ведь на экране процент «трудных подростков» неизмеримо выше, чем благополучных. А в жизни — не так. Почему же, допустим, не показать тысячу хороших ребят, а среди них — одного плохого. А тут в кадре все время — всего одно-единственное спецПТУ. И только для неблагополучных. Не сложится ли после просмотра, чего доброго, у зрителя впечатление, что у нас — все девочки с изъяном?

Смею заверить — не сложится! Но я не исключаю подобного варианта прочтения филь-

ма «Чужая боль», поскольку мне самому, как кинодраматургу-документалисту, автору картин о проблемах становления личности, о молодых и для молодых, — приходилось слышать пожелания, к примеру, обязательно начинать и кончать фильмы о недисциплинированности на производстве, о лодырях — кадрами образцовой работы, рассказом о передовиках, а фильм об алкоголизме подростков — эпизодами участия молодежи в кружках художественной самодеятельности или в спортивных секциях. Идет это от неверия в зрителя. И напрасно.

Отнюдь не собираюсь утверждать, что подобной драматургической конструкции следует однозначно избегать. Но она не может быть единственной. В картине «Чужая боль», помоему, найденная режиссером гармония проблемы и образности как раз позволяет парадоксально утверждать добро на отрицательном (по среднестатистическому подходу) материале.

Почему? Наверное, потому что создатели фильма верят в человека, в его способность преодолеть все плохое на пути в будущее. И эту веру свою они тонко, не назойливо, не крикливо, через присущую им манеру видеть жизнь и переносить на экран передают зрителям.

Как это им удается? Мне кажется, благодаря тому, что соединение образа и проблемы происходит в фильме через героев картины. Через героев, которые самим авторам дороги и близки, которые разделяют их, публицистов, идеалы, ставят перед собой родственные им цели. Положительный герой своей активной жизненной позицией трансформирует отрицательный материал, превращает его в поле приложения позитивных сил. И это — именно то, что нужно для воспитания зрителя как нового человека.

Конечно, всегда есть соблазн — показать уже достигнутую твоим героем цель. На первый взгляд уже решенная проблема должна бы работать на образ положительного героя активнее, сильнее, чем цель еще не достигнутая.

Но на самом деле зрительское сопереживание произведению публицистики, формирование зрителя как гражданина и поэта происходит, пожалуй, наиболее эффективно, когда он вместе с героем и авторами участвует в достижении цели, когда образ и проблема — не застывший лед, а бегущая вода. Это справедливо для каждого зрителя, но особенно — для молодого. Потому что молодости свойственны динамизм и стремление превзойти то, что достигнуто, плыть в неизведанное, побеждать лично, а не довольствоваться уже завоеванными победами других, даже если эти другие — отцы и деды. В молодости так хочется пойти дальше отцов и дедов! Впрочем, ведь отцам и дедам тоже хочется, чтобы дети пошли дальше их.

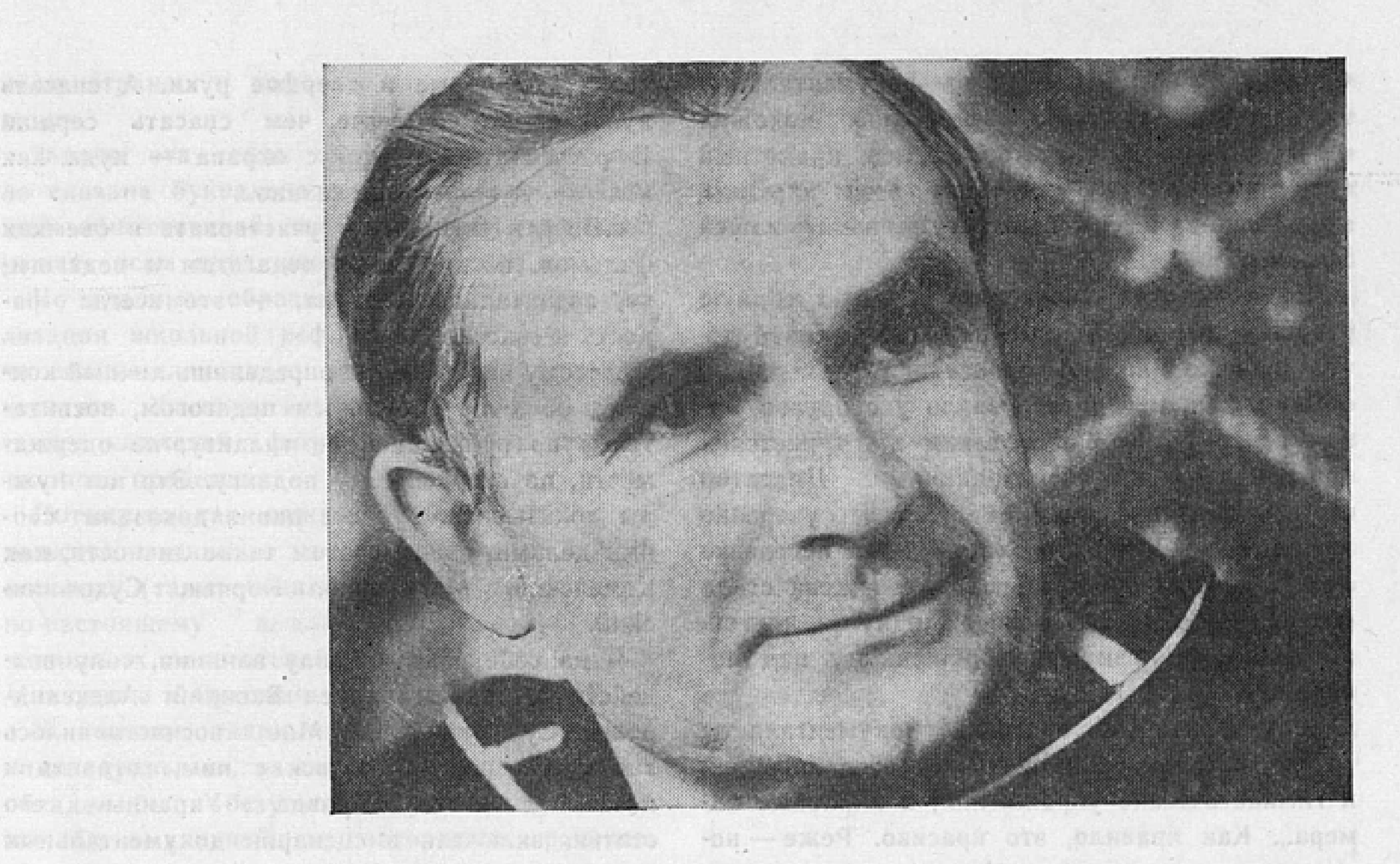
А вот чтобы они пошли той же дорогой, продолжили дело отцов, тут нужно основательно потрудиться. Тут нужно не только знать общие закономерности развития общества. Они, как известно, никогда не реализуются автоматически.

Именно этому посвящен фильм «Чужая боль». Он показывает, как заслуженный учитель РСФСР П. Н. Бонадысенко и его супруга долгие годы принимают на свои плечи бремя борьбы за человека, опять и опять претворяют в жизнь общие закономерности и реалии социализма применительно к той или иной конкретной личности. А поскольку для них личность эта всякий раз та, от которой некоторые предпочли отвернуться, личность, считающаяся вроде бы «исключением из правила», то дело их жизни, они сами обретают особую притягательную силу. Они доказывают, что для человека (в данном случае и для трудновоспитуемого) нет ничего невозможного.

Разве от их подопечных не отказались иные педагоги, даже иные родители или некоторые помощники со стороны? Да разве и сами эти стриженные «под нулевку» девочки не отказались от себя?

А выходит, что в самом сложном — в воспитании личности — нет невозможного.

...Такие люди, как Бонадысенко, стремятся делать жизнь окружающих лучше, значительнее. Иначе они не могут. А у скромного сибирского воспитателя, как это показано в фильме, талант и искусство светить другим — совершенно естественны, органичны.



«ЧУЖАЯ БОЛЬ». П. Н. Бонадысенко

«Моя душа, как закрытый рояль, и ключ от него утерян». Это известное изречение невольно приходит на память, когда вглядываешься в воспитанниц школы-интерната, запечатленных в фильме, когда узнаешь предыстории их жизней. Каждая из них была закрытым роялем с утерянным ключом. А иной раз — роялем разбитым, исковерканным, с порванными струнами.

И вот на глазах у зрителей очень спокойный, неброско, но уверенно ведущий себя человек находит этот утерянный ключ, всегда особенный, не серийный. И открывает крышку. И прикасается к струнам души, и принимается настраивать их, заведомо зная, что это займет не час, не день, а годы. И тратит огромное количество невосполнимой жизненной энергии. Но он не жалеет ее, не суетится (ему вообще чужда суетность!). Он — работает. Творит личность. С убежденностью, что это у него непременно получится, хотя даже сама эта личность (пока еще — антиличность!) твердо уверена в тщетности его усилий.

Драматургически картина построена на судьбах двух подростков. Одна девочка вот-вот покинет ПТУ, перед ней уже открыта дорога в большую жизнь, вторая в школу Бонадысенко только что доставлена. Они глядят одна на другую, они похожи одна на другую, как Оля и Яло в зеркале; одна — здесь, а другая еще там, в Зазеркалье. Как перевоспиталась первая, зритель не видит, но зато он присутствует при том, как начинает оттаивать, становиться человеком вторая. И благодаря этому верит в перевоспитание первой, верит в социально-психологический климат школы Бонадысенко, в ее макаренковскую атмосферу, в которую, согласитесь, без серьезных доказательств поверить не так-то просто.

Всю идейно-художественную концепцию картины, всю ее образную силу, всю красоту характеров главных героев, обаяние которых раскрывается постепенно, но неудержимо, будто от истока к устью, создателям этой скромной ленты удалось сверх того выразить к финалу в одном образе. Незабываемо выразить.

Девочки вместе со своими воспитателями отправились в горы, в туристский поход.

Сколько их было уже на документальном экране, этих походов, вымученно похожих один на другой. Но этот, вернее, крохотный кусочек его, стал символом всей картины, а возможно, и символом гуманизма нашей жизни.

Когда девочки переходили бурную горную речушку, рапидной камерой было снято то, что происходило. А происходило все, как обычно, как, наверное, бывало у супругов Бонадысенко сотни раз в таких же туристских прогулках с их воспитанницами. Директор школы, подтянув высокие сапоги, уверенно вошел в реку, прочно встал там посередке между скользкими камнями, а его жена стала переправлять к нему девочек, одну за другой, по тонкому бревну, переброшенному над потоком.

Чего только не снимают документалисты рапидом: и танцы, и футбол, и бег лошадей, и гимнастические упражнения, и цирковые номера... Как правило, это красиво. Реже — несет смысловую нагрузку. А чаще смахивает на штамп, кочующий из фильма в фильм.

Здесь рапидная съемка превратилась в образ всей картины. Здесь и завершилось органичное слияние пользы и красоты, проблемы и образа, тех верблюда и бабочки, о которых говорил Александр Блок, характеризуя публицистику.

Какой заботой и каким доверием пронизаны плавные движения рук воспитателей и подопечных! Какую любовь и веру, какую надежду излучают мягкие, плывущие движения всех, кто участвует в этой простой и непростой сцене над ручьем! Пластика кадра становится пластикой содержания фильма, пластикой драматургии его, пластикой идеи...

Экран рождает заряд доброй веры в людей. Знаете, такое же чувство у меня было, когда я прочитал книгу хирурга Амосова «Мысли и сердце». Тогда подумалось: ну вот теперь, если у меня самого или у моих близких что-то случится с сердцем, есть человек, которому не боязно дать это сердце в руки. Ему — веришь.

Точно так же поверил я и в героев фильма «Чужая боль». Многих они спасли. Многих спасут в будущем. Не одна душа прошла через их добрые и твердые руки. А спасать души — это не легче, чем спасать сердца. И рассказать об этом с экрана — куда как нелегко. А вот — рассказано...

...Писать сценарии и участвовать в съемках фильмов, посвященных педагогам и педагогике, воспитанию человека, — это всегда радость и счастье.

Потому что иначе не определишь личный контакт, общение с крупным педагогом, воспитателем по призванию, по таланту, по одержимости, по свершенному подвигу. Это нет нужды доказывать. Тут все давно доказали своими делами, своим светом такие личности, как Коменский, Макаренко, Корчак, Сухомлинский.

Я на себе испытал силу влияния, силу воздействия, какими владел Василий Александрович Сухомлинский. Мне посчастливилось знать его, переписываться с ним, готовить к печати в газете «Правда Украины» его статьи, включать в сценарии документальных и научно-популярных фильмов съемки в его знаменитой Павлышской школе.

Как-то странно было называть его учителем языка и литературы, даже просто педагогом с большой буквы. Явственно ощущались неполнота, ограниченность даже таких достаточно всеохватных определений. Потому что он творил чудо с любым человеческим материалом.

И делал он это не «от сих до сих», не в «урочное время», а всегда, постоянно, самим фактом своего присутствия, любым проявлением своего «я».

Экран убеждает, что и герой фильма «Чужая боль» обладает мощным воспитательным силовым полем, воздействию которого на окружающих почти невозможно противостоять. Причем воздействие это воспринимается его воспитанницами не как насилие над собственной волей, а с радостью, с удовольствием, с благодарностью, как счастливое осознание своего случайно возникшего преимущества находиться в атмосфере жизнедеятельности — деятельности и жизни — этого человека.

Одна из главнейших, первоочередных задач сегодняшнего дня, которые решает сейчас

наша страна, — реформа народного образования.

Задача эта столь значительна, так прочно связана буквально с каждой стороной нашей общественной жизни, что ее предстоит решать всем трудящимся, всему обществу.

Но главным образом, и это понятно, реализация школьной реформы ложится на плечи многомиллионного учительства, на плечи педагога. Учитель, воспитатель — был и остается ключевой фигурой всякого воспитательного процесса.

Потому-то так важно, чтобы наше учительство выдвигало из своей среды не просто хороших (таких педагогов у нас немало), а по-настоящему выдающихся воспитателей, подлинных властителей дум молодежи, новых Макаренко и Сухомлинских.

И главное, таких, опыт которых, являясь индивидуальным, даже по-своему уникальным, обладал бы и безусловной универсальностью, мог бы в дальнейшем повторяться разными педагогами в различных условиях педагогической деятельности, превращался из личностной педагогической практики лучших в педагогический инструмент, в метод работы многих.

Думается, как раз такой чрезвычайно важной, первостепенной цели и служит новый фильм. Его герой действует в картине так, как он действует на своей педагогической ниве в жизни.

Определенной символикой обладает название давнего и одного из лучших фильмов Франка — «След души». Он — о председателе колхоза. Но главным, наиболее значительным и интересным для Франка оказывается тут даже не то, какой след оставил в жизни плуг хлебороба, а то, какой оставила в жизни след его душа. Коль скоро такой след глубок, ярок, честен, добр, то плодотворным будет и след плуга, за которым — человек, и след педагога, если учительство — его призвание.

Киев

Загадка, которую непросто разгадать

Сергей Муратов

«У меня нет безвыходных положений и неразрешимых вопросов. Все можно сделать, придумать, пробить», — так говорит директор совхоза Ульянкин — герой последней картины Д. Лунькова «Из жизни молодого директора». И, надо сказать, убеждения его с поступками не расходятся. Поначалу хотел быть скотником, но «мною плохо руководили». Решил перейти в бригаду — показать, как надо руководить. Дошел до бригадиров: «Чувствую — директор не туда тянет...» Стал директором. И теперь мешают. Но много меньше.

Человек, который помог ему стать директором, — Николай Иванович Живаев, первый секретарь райкома партии. Произошло это так. Пришел к нему Ульянкин со всегдашними требованиями — тесно, объем работ не устраивает, размаха нет. Не выдержал секретарь, вспылил: будешь надоедать, пошлю тебя в совхоз «Бартеневский». Есть такой в Ивантеевском районе — хозяйство самое крупное, а положение хуже некуда. Задумался Ульянкин минуты на полторы: «А что? Доверите — через год-два поставлю хозяйство на ноги».

И что же? Поставил. Вывел из отстающих в лидеры. Урожаями всех обошел.

Очень талантливый руководитель — говорят

«ИЗ ЖИЗНИ МОЛОДОГО ДИРЕКТОРА»
Автор сценария и режиссер Д. Луньков. Оператор В. Антонов. Саратовская студия телевидения, 1984.

в совхозе. Необычный — добавляют в райкоме. От других только и слышишь — тяжело, времени нет, нервы мотают, в семье не бываю. А этот... Взять хотя бы историю с овечьим загоном. Никто же не верил, что сделает. Поднимали на смех. Живаев — и тот не верил. Ивантеевские председатели и директора о таких новинках и прежде слыхали. Сами были не прочь внедрить. Совещания, собрания, поездки в другие районы. «Но все, как в вату, как в пустоту, — вспоминает первый секретарь. — Посмотрят, послушают — хорошо, а как доходит до внедрения — масса субъективных причин, чтобы не делать... Центнеры бумаги исписаны, сотни речей сказаны, сотни делегаций — туда, сюда, а вот эффекта, отдачи нет».

А тут Ульянкин, директор без году неделя, построил этот загон за каких-нибудь полтора месяца. На 8 000 голов. С механической раздачей кормов. Оказалось, овцу и впрямь можно не пасти, а кормить. Трудовые затраты в четыре-пять раз сократились, стоимость баранины снизилась чуть ли не вполовину. Раньше зарплату здесь получали 120—130, сегодня — 300. Раньше пастуха не найдешь, сегодня желающих — очередь. И все это не где-то, а у себя — на родной земле... Когда привезли туда руководителей, зоотехников — у них глаза широко открылись. Все субъективные факторы разом рухнули — раз может он, такой молодой, неопытный, а я чем хуже?

«В основе слова «экономика», — говорит Ульянкин, — лежит слово «хозяин». Всех мужчин от 18 до 50, включая электриков и строителей, обучил он на трактористов. Баянист сдавал экзамен между репетицией и концертом. Теперь в хозяйстве по три тракториста на машину. Это развязало директору руки. Отпала забота — пришлют или не пришлют механизаторскую подмогу. Независим теперь Ульянкин от города.

Казалось бы, все просто, но другие почему-то не сделали, а Ульянкин сделал.

Стоговозы, изготовленные в собственных мастерских... Бетонные лежаки для животных, чтобы весной не бродили по брюхо в грязи... Бригадный подряд на уборке...

«Рост продукции на один-два процента — это топтание на месте, — утверждает герой картины. — Нужно шагать шагами не на два, а на сто, на двести процентов». Крестьянину необходимы, считает он, техническое образование и точность в работе. Понятие «точность», согласитесь, не очень-то вяжется с обыденной сельской практикой. «Надо вытащить хозяйство из грязи и навоза, — чеканит директор. — Заменить вилы на кормораздатчики, на грейдерные погрузчики. Тогда действительно от человека можно потребовать пунктуальности. Если в пять минут девятого его нет — пусть уходит с работы, а оплачивать будет тот, кто пригласил его на работу».

По складу мышления Ульянкин — стопроцентный экономист. Громких слов не терпит. Проблему организации труда не заменишь ссылками на сознательность, ибо человека воспитывают не формальные проповеди, а конкретные обстоятельства производства. Так что прежде чем апеллировать к совести, создай условия, чтобы человек соответствовал месту, место — ему, а тогда, возможно, и апеллировать будет незачем.

Успех хозяйства — решающий аргумент Ульянкина. (Жена обижается: «Сделай, чтобы и в доме у нас как на ферме было».) Натура у него резкая и прямая. Если что решил — не сдвинешь бульдозером. Переубедить его удается разве только первому секретарю райкома, да и то не всегда. Короче говоря, настоящий герой социального действия, о котором тоскуют экран и сцена. «Он сам себе дорогу пробил и нас вот учит, — говорит пожилая телятница. — Чтобы мы не были застенчивыми». «Какими?» — переспрашивает автор фильма. «Застенчивыми», — повторяет она, конфузясь.

Чего-чего, а застенчивости в нашем герое, и верно, нет. Директору нравится быть директором. Увлекают масштабы собственной роли. «Не все такие, — объясняет он перед камерой. — Не все могут понять такого человека, и не все могут это заметить». А ведь он о самом себе говорит — озадаченно комментирует автор, пребывая в некоторой задумчивости. Другой бы не задумывался, а просто убрал эту фразу при монтаже. Луньков «снижения» образа не боится. Для него картина — не результат, а размышление. П р о ц е с с, участвовать в котором он приглашает и зрителя.



«ИЗ ЖИЗНИ МОЛОДОГО ДИРЕКТОРА»

Впрочем, не один только автор замечает в своем герое настораживающие качества. Для односельчан они еще очевиднее. «Ведь в целом-то работает не он один, — говорит одна из участниц фильма, та самая, что отзывалась о нем как об «очень талантливом руководителе». — Он внедряет, а впоследствии... что убивает самолюбие, делали-то все, а он говорит — сделал-то я...» Она произносит это с каким-то недоумением, удивлением и печалью даже.

И замолкает... Как бы не хотела вот говорить, а все же приходится.

Иной зритель тут возликует: ну вот, всегда так, как только встречаются с крупной личностью, незаурядным характером, с человеком действия. Ценили бы что в нем есть, а не ныли из-за того, чего в нем нет. Но и собеседница, упрекнув героя, тут же спохватывается, что это «одна черта такая отрицательная в нашем Ульянкине. А остальное в нем положительное. Роман можно писать. Хороший товарищ».

Будь он героем романа, перевоспитал бы его автор к последним страницам, замечает Луньков. Документальная повесть такой возможности не дает.

Не потому ли и возникают дискуссии после просмотра этой картины (а возникают они всегда), что многие зрители не могут и не хотят согласиться... только вот с чем? Ведь перед нами — реальный характер, и воля автора на него не распространяется. Конечно, убери он «мешающие» детали, не было бы дискуссии. Но не было бы и загадки Ульянкина. Ибо актуальность изображаемого характера и проверяется, вероятно, тем, насколько в его противоречиях отражаются противоречия времени.

Попытки разгадать своего героя автор предпринимает на протяжении всей картины, вовлекая и нас в решение этой задачи. Разговор идет не о выявлении индивидуальных особенностей натуры — тут дело личное. Но особенности эти прямо сказываются на взаимоотношениях молодого директора со всеми, кто рядом, переводя анализ из плоскости характерологической в социальную.

Цель свою директор видит отчетливо и шагает к ней напористо, за собою других зовет. Но какую роль им отводит?

Это и есть ключевой вопрос в фильме.

Отношения директора с окружающими его людьми обусловлены прагматическими соображениями. Сначала производство, а потом человек. «Сельское хозяйство, — повторяет он на летучках, — это не медицина, и совхозные дела править — не больного лечить. Всякие другие интересы расслабляют и обязывают вникать в ситуацию каждого нерадивого работника». Но вот как быть с потребностью в тех особых душевных контактах, которые традиционно свойственны сельскому мироощущению и оказываются здесь как бы за скобками?

Что приходит на смену этому мироощущению? Деловое взаимодействие? Человеческий фактор как функция в хозяйственном организме? Но человек — не функция. «На то он и человек, что у него душа», — говорят в совхозе, вспоминая о бывшем директоре, который в деловом отношении против нынешнего сравнения не выдерживает, а вот идут же односельчане к нему и сегодня за советом в семейных и житейских вопросах. К теперешнему за такими советами не обращаются, он «душу не понимает и не старается понять».

Но какие бы «отрицательные» проявления ни увидели мы в директоре и насколько бы справедливы ни были упреки, обаяние Ульянкина безусловно, и не поддаться ему нельзя. Так в чем же секрет? Чем подкупает герой картины даже негативно настроенных зрителей?

Узнать в герое себя — критерий типичности. (Ну, пускай, не себя, а какие-то черты своего характера, свои неосуществившиеся желания или нереализованные поступки.)

Но вот хотим ли мы себя узнавать в Ульянкине?

Наверное, нет более отвратительной жизненной философии, чем «от меня ничего не зависит». Точка зрения эта, по сути, самоубийственна, хотя и наделяет ее носителя искусительным ощущением дальновидности. Уверившись в неразрешимости ситуации (еще до того, как пробовал разрешить ее), ты как бы воспаряешь над ней без риска выглядеть смешным в глазах окружающих. Напротив, смешными кажутся те, кто по глупому неразумию лезут на рожон и сражаются с ветряными мельницами. Такое понимание тщетности борьбы с обстоятельствами возвышает тебя и над обстоятельствами, и над борьбой.

Безалаберность, разболтанность, безынициативность, нежелание брать на себя ответственность, отсутствие всякой культуры труда — безусловные следствия этой формулы.

Чем же нравится нам Ульянкин? Да своей нетерпимостью к подобной жизненной «философии». Он — ее воинственный антипод.

Может быть, в нем мы узнаем и свое желание быть такими же воинственными и непримиримыми? Может быть, но вместе с тем и... свое нежелание ими быть. Сколько раз, соблазняемые обезоруживающей мудростью («а что от тебя зависит?»), мы не только не находили сил противостоять, но, напротив, отступались с чувством облегчения и умиротворения.

И все же очень уж не хочется быть в противниках у Ульянкина. Куда лучше — в союзниках, если уж приходится выбирать.

Так как же относиться к нему — к этому «энергичному, веселому и противоречивому молодому человеку»? Что делать с «нашим» Ульянкиным? И что вообще случилось в Бартеневке?

«А вот что. Ульянкин, нажимая на разные рычаги, двинул вперед свой совхоз. А Живаев, используя в качестве рычага самого Ульянкина, двинул вперед весь район. Такой вот случился сюжет», — объясняет автор то ли зрителю, то ли себе самому.

Воспользуемся и мы этим авторским объяснением.

Секретарь райкома действует, исходя из человеческой инициативы, директор — исходя из экономической целесообразности. Цель Живаева — развязать в человеке самостоятельность (планируй, думай, рискуй), цель Ульянкина — наладить бесперебойный хозяйственный механизм. Можно ли сказать, что правота одного отрицает тут правоту другого? Это было бы верхом нелепости. Но ведь и гармонии тоже не получается в нашем сюжете.

Не потому ли, что сам директор и не очень стремится к этой гармонии? Нет, Ульянкин не против инициативы, идущей снизу. Однако в

четко отмеренных им пределах. И главное — под его началом. Но развивать самостоятельность окружающих — значит в чем-то поступиться и собственным интересом. Например, не утверждать свое самолюбие за счет самолюбия подчиненных. А если надо, то и подыграть, подсказать идею, да так, как будто впервые ее услышал от собеседника. (Легко ли освоить такую тактику человеку бескомпромиссному и далекому от всяческой дипломатии?) Руководитель, согласный лишь с собственным мнением, не склонен прислушиваться к мнению подчиненных, которые рискуют со временем превратиться в работников без мнения, в чересчур застенчивых. Но ведь Ульянкин сам требует от них: «Не будь застенчив!» Вместе с тем формуле «От меня ничего не зависит» противопоставляется как бы ее зеркальное отражение: «Все зависит от меня», и уравнение оказывается так и неразрешимым.

Если руководитель ценит не людей, а только работников, то и они начинают ценить в нем не человека, а только руководителя. Ну, а дальше что? Экономика ради экономики? Производство во имя самого производства?

Вот такой сюжет.

Но чувство горечи, сквозящее в упреках Ульянкину, свидетельствует, что его подчиненные не хотят видеть в директоре только директора и что они не согласны с этим мириться. И зрители не согласны. И, думаю, не все «экономисты» в их нынешней дискуссии с «моралистами» согласятся, увидев такое буквальное воплощение их идеи. Возможно, скажем мы вслед за автором, что жизнь сама поправит в чем-то директора, если он захочет поправиться. Если сумеет перешагнуть через себя, оставаясь Ульянкиным. В противном случае через него, очень может быть, когда-нибудь перешагнут другие.

Живаев чувствует это противоречие. «Я, конечно, понимаю, Ульянкин — не сладкий мед, — объясняет он тем, кто приходит с жалобами на молодого директора. — У меня у самого порою нервишки не выдерживают... Но мы хотим, чтобы Бартеневка была прошлая? Или будем вот этого корявого мужика держать, но дело в Бартеневке будет двигаться? Что нам выгоднее?»

Возвращаться к прошлому нет охотников.

«Ехала деревня мимо мужика...»

В. Фомин

Что за невидаль: сеют зимой! Принаряженные мужички с лукошками наперевес идут по заснеженному полю и, не моргнув глазом, разбрасывают семена. По снегу и боронят, но борона отчего-то повернута зубьями вверх. А следом косари, лихо взмахивают косами, взметая веселые фонтанчики серебристого снега... Диковинным хороводом проплывают маски одна необычнее другой: ряженый поп в дружеских объятиях хвостатых чертей, пышнотелая русалка, запутавшаяся в рыбацких сетях... А в центре всей этой пестрой и многоголосой праздничной круговерти удалой, истинно сказочный русский солдат демонстрирует небывалое искусство: на своей чудо-кузнице перековывает старых на молодых. Очередная старушенция, кряхтя, забирается под стол, на котором стоит наковальня, взмах молотом — и готово дело: из-под стола выпрыгивает резвая девчушка.

Но и это еще не все! Немыслимо пестрый калейдоскоп странных образов и ошеломительных положений разворачивается на экране под веселый аккомпанемент частушек и плясовых наигрышей, старинных обрядовых песнопений и хороводных напевок. А поверх всего этого мно-

---

«НЕБЫВАЛЬЩИНА»

Сценарий и постановка С. Овчарова. Оператор В. Федосов. Художник В. Амельченков. Композитор И. Мациевский. Звукооператоры Э. Казанская, Н. Андреев. «Ленфильм», 1983.

гослойного кружева рассыпается фейерверк прибауток и забавных небылиц, которыми добродушно-насмешливый голос за кадром сопровождает все происходящее на экране:

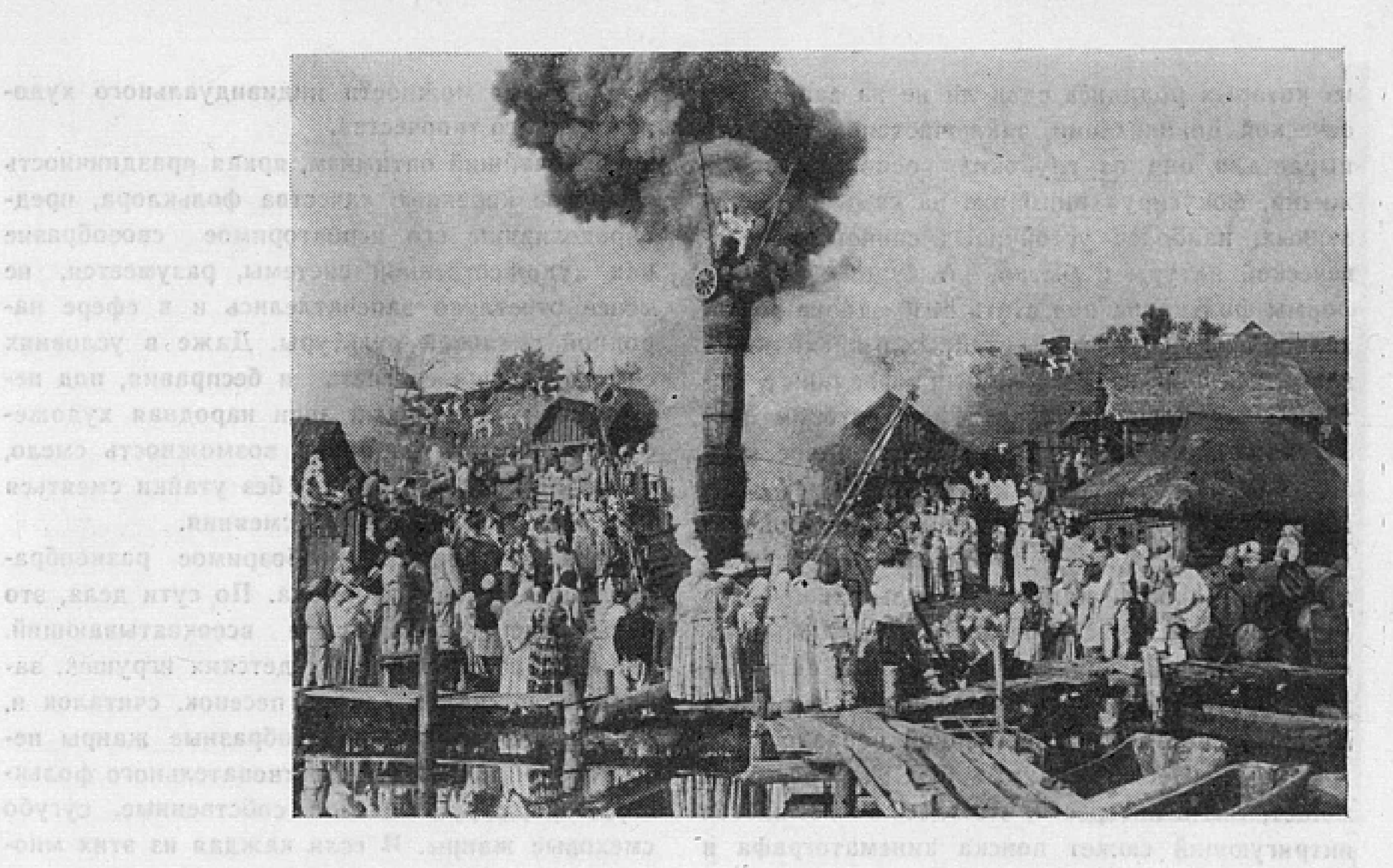
Когда я родился на свет,
Мне было семь лет.
Батька мой не родился,
А дед не был женат...

Даже на фоне текущего кинопроцесса, не забывающего время от времени удивлять, а то и ошеломлять нас своими сюрпризами, «Небывальщина», поставленная режиссером-новобранцем Сергеем Овчаровым, воспринимается не иначе как фильм-диковинка, фильм-загадка.

В ходе просмотра тщетно пытаешься отыскать хоть какую-нибудь параллель, дабы дать маломальски твердую опору своему восприятию. Напрасный труд! Только-только мелькнет нечто полузнакомое, начнут рождаться какие-то ассоциации с виденным ранее, и тут же категорически отбрасываются последующим ходом повествования, все время норовящего свернуть куда-то вбок, в сторону, резко удрать подальше от привычных жанровых ходов и стилевых решений, подобно тому самому голоштанному мальцу, что улепетывает от своего оторопевшего семейства в финальной сцене. Да, признаться, и после просмотра, уже поостыв от фильма, все равно напрасно напрягаешь память в поисках если и не прямой его кинородословной, то хотя бы того пласта, откуда он вырос.

Впрочем, если уж твердо придерживаться представления о том, что картин без роду, без племени вообще не бывает и, стало быть, «Небывальщина» попросту не могла вырасти сама по себе на некоем кинопустыре, то в качестве наиболее близких ее предшественников следует указать на слой фильмов, которые, независимо от их тематической или жанрово-стилевой ориентации, опираются на материал фольклора или же — в более широком плане — на традиции народной художественной культуры. Слой этот, между прочим, не столь уж малочисленный и уж тем более не худосочный, как это подчас мы себе представляем. Даже если не заглядывать в глубины истории и лишний раз не беспокоить уважаемых классиков, а обратить взоры к будням современного кино, то и тут выяснится и высокая значимость, и яркое разнообразие солидной шеренги наших фольклорных фильмов. Здесь мы найдем не только почтенные экранизации наиболее крупных памятников народной поэзии или киноверсии классических произведений, возникших на пересечении путей литературы и фольклора (начиная с «Теней забытых предков» и кончая «Легендой о Тиле» и циклом фильмов по грандиозной эпопее Фирдоуси «Шах-наме»). Здесь и разнообразные попытки нашего кино работать в духе фольклорной традиции («Лаутары» Эмиля Лотяну, «Состязание» и «Тризна» Булата Мансурова, «Чудаки» Эльдара Шенгелая, «Белая птица с черной отметиной» Юрия Ильенко, «Цвет граната» Сергея Параджанова). И, наконец, небезуспешные устремления овладеть при поддержке современной литературы искусством сложного синтеза возможностей современного аналитического повествования и языка древнего предания («Белый пароход» Болотбека Шамшиева, «Древо желания» Тенгиза Абуладзе).

Однако, перебирая в памяти одну за другой и самые именитые, и более скромные ленты этого столь многосоставного, многослойного направления, нельзя не заметить, что даже в таком наиболее близком окружении фильм С. Овчарова смотрится, по крайней мере, как «чужой среди своих». Дело в том, что «Небывальщина» обращена к одному из самых богатых, содержательных и жизнеспособных пластов фольклора — народной смеховой культуре. Этот ярчайший и поистине золотоносный пласт, как ни странно, известен кинематографу и освоен им в наименьшей степени. Кинематографисты забредали в этот уголок фольклора скорее чисто случайно — а не попадется ли тут под руку колоритное речение, смачная шуточка, незатертое народное словцо и прочая занятная мелочишка, которую можно будет эффектно ввернуть в свой фильм. Соответственно такому намерению и брали отсюда и наспех, и по чуть-чуть. Кто-то прихватывал забавную присказку или озорную частушку, кто-то пытался пустить в дело ситуацию фольклорного анекдота, так или иначе опереться на отдельные мотивы или образы народной комики. Среди всех этих локальных форм обращения кинематографа к миру фольклорной смеховой стихии самой активной формой, дающей возможность



«НЕБЫВАЛЬЩИНА»

наиболее широкого вовлечения ее материала, оставались фильмы-сказки. Скажем, А. Роу, патриарх этого жанра в нашем кино, неизменно пытался щедро «отделывать» свои фильмы, поставленные по мотивам народных сказок, внесказочными формами народной комики — всякого рода прибаутками, пословицами, песнями, скоморошинами и прочими фольклорными юмористическими деталями. Но и здесь был свой неизбежный потолок.

В этом смысле «Небывальщина» действительно фильм, в котором, словно наверстывая упущенное, режиссер пытается сломать инерцию и как можно более широко вовлечь в свой арсенал новый, вернее, ранее столь полно не бравшийся пласт фольклора. Налицо до отчаянности смелая попытка раскрыть высокую идейность и художественную значимость этого особого слоя народной культуры, подобно тому, как и кинематограф, и другие профессиональные искусства в свое время открывали для себя творческий потенциал народного эпоса, сказки, притчи и других жанров фольклора.

Впрочем, так ли уж, действительно, содержателен и значим сегодня этот пласт?

Ведь, как известно, иные жанры традиционной фольклорной смеховой культуры уже давным-давно прекратили свое привычное, естественное бытование в народной среде и перекочевали почти целиком в архивы истовых собирателей да на страницы учебных хрестоматий и сборников народной поэзии. Из всего некогда боевого, активного и многосоставного воинства фольклорной комики сегодня бытуют в народной среде преимущественно пять-шесть традиционных жанров — анекдот, частушка, байка да и несколько других еще более кратких форм. Но раз ушли, раз не нашли возможности удержаться и укорениться в новом, то резонно задаться вопросом: стоит ли такому современному искусству, как кино, пятиться к забытым азам фольклора, вытаскивать на свет очевидную архаику форм юмористического и сатирического высказывания?

Но в том-то и дело, что стоит! Секрет жизнестойкости даже фольклорных жанров, иные

из которых родились едва ли не на заре человеческой цивилизации, заключается в том, что вырастали они из глубоких основ народной жизни, фокусируя внимание на самых существенных, наиболее устойчивых свойствах человеческой натуры и бытия. А художественные формы фольклора под стать этой задаче создавались не из каких-то случайных и преходящих элементов, а из веками отшлифованных, оптимальных решений. И недаром история профессиональных искусств хранит изрядное множество примеров того, как «списанные», «остановившиеся» жанры, традиции народной художественной культуры оказывались не просто надежной опорой индивидуального творчества самых крупных мастеров, но и давали мощный импульс общему движению искусства, стимулируя новаторские поиски и нового содержания и новых систем художественной образности.

И опыт «Небывальщины» С. Овчарова, быть может, тем и интересен, что здесь завязывается интригующий сюжет поиска кинематографа в новой, малознакомой для него сфере фольклора.

И даже по этой, вероятно, не самой удачной пробе видно, что опыт смеховой культуры может для экрана быть поучительным.

Чем? Что может дать этот опыт после Гоголя, Лескова, после Салтыкова-Щедрина и Зощенко?

Но дело все в том, что какой бы тонкости ни достигало искусство комического в литературе и других профессиональных искусствах, все эти достижения все равно не снижают значения народной смеховой культуры. Уже хотя бы только в силу тех обстоятельств, что юмор в профессиональном искусстве и смех в фольклоре существенным образом отличаются друг от друга не только по форме, но и по содержанию. Ведь какая-то особая удаль, безудержное озорство, смелость выражения отличают фольклорный смех совсем не случайно. Народный лубок, фольклорная сатирическая сказка, театр Петрушки, частушечные припевки и другие жанры народной смеховой культуры формировались и существовали в иных условиях, нежели профессиональное искусство. Народное искусство не считалось ни с какими условностями и запретами, которые так или иначе ограничивали возможности индивидуального художественного творчества.

Глубочайший оптимизм, яркая праздничность и другие коренные качества фольклора, предопределившие его неповторимое своеобразие как художественной системы, разумеется, не менее отчетливо запечатлелись и в сфере народной смеховой культуры. Даже в условиях самого страшного гнета и бесправия, под неумолчный кандальный звон народная художественная мысль находила возможность смело, свободно судить о мире и без утайки смеяться над всем, что достойно осмеяния.

Поражает поистине необозримое разнообразие форм народного юмора. По сути дела, это целый мир — огромный и всеохватывающий. Он начинается с веселых детских игрушек, забавных детских закличек, песенок, считалок и, захватывая самые разнообразные жанры песенного, обрядового, повествовательного фольклора, формирует и свои собственные, сугубо смеховые жанры. И если каждая из этих многочисленных форм по-своему ярка и обворожительна, то надо ли удивляться тому, что молодой художник не устоял перед чарами этого многоцветного художественного мира и возжелал сделать фильм целиком на этом материале?

Удивляться надо больше тому, что он на этот шаг решился. Ведь при всех ослепительных соблазнах отважиться на это было, прямо скажем, непросто. Сложности здесь были прежде всего драматургического свойства. Одно дело экранизировать памятник народного эпоса, фольклорную сказку или легенду. В них есть надежная конструктивная основа для сценария, кроме того, структурные особенности этих жанров позволяют без особого сопротивления включать в себя новые сюжетные линии, эпизоды или какой-либо другой дополнительный материал. Совсем иначе обстоит дело с фольклорными смеховыми жанрами. Практически все они настолько локальны и малогабаритны, что, пожалуй, ни один из них не может быть использован в качестве сюжетно-композиционной основы для создания полнометражного фильма. Эта россыпь блистательных озорных экспромтов, коротеньких сценок, шуток, афоризмов и по объему, и по образно-стилевым характе-



«НЕБЫВАЛЬЩИНА». Незнам — А. Кузнецов, Солдат — А. Булдаков, Бобыль — С. Бехтерев

ристикам просится-стучится прежде всего в двери мультипликационного кино.

Надо отдать должное нашим мастерам-мультипликаторам — они вовремя заметили такую возможность и достаточно энергично приступили к разработке смехового мира фольклора. Что же касается игрового кинематографа, то тут возникают сложности, кажущиеся поистине непреодолимыми. И если можно представить короткометражный игровой фильм, сложенный из столь мелкокалиберного материала (подобный опыт и предпринял С. Овчаров в своей дипломной работе «Нескладуха»), то как, на какой основе сложить сколь-нибудь прочную и впечатляющую композицию для полнометражной картины?

По признанию самого автора, работа над сценарием будущего фильма потребовала написания пятнадцати (!) вариантов[1].

Пожалуй, самым простым, привычным и, в известном смысле, надежным вариантом решения мог бы стать, скажем, такой путь: делать обычный фильм-сказку. Взять за основу какой-либо известный сказочный сюжет, полнее разработать его, а уж изнутри максимально, до перенасыщения напитать материалом фольклорных смеховых жанров.

И все-таки путь экранизации смеховых фольклорных жанров под эгидой сказки, объединяющей и вбирающей в себя самый разнородный материал, при всех открывающихся соблазнах видится тем не менее достаточно ограниченным: он будет «обслуживать» сказочный сюжет и сможет раскрыть не все свои качества, а только те, которые ему позволит сказка.

На другом полюсе такому подходу мог бы противостоять путь бессюжетного фильма, по принципу бус свободно нанизывающего самый разнородный материал. По давней привычке у нас в кино этот путь почему-то упорно отрицается, при этом забывают, что цирковой программе, например, или концерту для того, чтобы произвести сильное впечатление, вовсе не обязателен строгий сюжет. Желанный эффект может достигаться прежде всего высоким качеством «номеров» и их умелой компоновкой·

[1] См. «Юность», 1984, № 7.

Скорее всего автор «Небывальщины» где-то в душе и склонялся к такому принципу, но в конце концов отказался от крайностей как первого, так и второго решения. Поэтому повествование в его фильме свободно скользит между полярными полюсами, то приближаясь к варианту сюжетизации, то свободно растекаясь в чисто калейдоскопическую композиционность. Драматургический рисунок возникает здесь из свободного чередования эпизодов, объединенных общими героями. Их трое: это недотепа Незнам, чудаковатый деревенский изобретатель Бобыль и бравый, находчивый Солдат. Сопоставление и сведение судеб этих трех героев и образует конструктивную основу всего фильма, запускает маятник сюжетного движения. Впрочем, движение это в фильме намечено лишь пунктирно, в самых общих чертах. Судьбы и образы героев развернуты так, что фильм как бы движется к тому, что готов стать по своему жанру сказкой, но сказкой все же не становится (на всякий случай замечу, что это вовсе не недостаток, а всего лишь отличительная особенность фильма).

При всей пестроте входящего в фильм материала и не очень жестком его скреплении, в «Небывальщине» ощущается единая образная мысль и даже ее движение, осуществленное пусть и со сбоями и не всегда внятно. Движение это задается прежде всего триумвиратом образов главных героев.

И тут, пожалуй, самое время присмотреться к ним повнимательнее.

Возглавляет компанию Незнам (А. Кузнецов) — типичный фольклорный увалень и недотепа. Его доверчивость не знает границ. Он настолько наивен и простодушен, что то и дело попадает впросак, позволяя любому прохвосту обвести себя вокруг пальца. По той же причине он часто действует абсолютно невпопад, поперек всякого здравого смысла. Этот образ, пришедший скорее из мира бытовых сатирических сказок и анекдотов о дураках, нельзя путать с образом Иванушки-дурачка из волшебной сказки. Последний оказывается дурачком только поначалу, да и то только для окружающих. Когда же надо показать себя в настоящем деле, волшебная сказка быстро обнаруживает, кто есть кто, и тогда младший брат, бывший для всех посмешищем, моментально обставляет более престижных сородичей. В сатирических же сказках о глупости народная оценка в ходе повествования никак не меняется: глупость и остается глупостью.

Об этом поневоле приходится сейчас напоминать, потому что даже опытные критики, сердито пеняя молодому режиссеру, что герой-де у него ведет себя не так, как положено настоящему Иванушке-дурачку, мягко говоря, попали пальцем в небо. Кстати сказать, только неосведомленностью (об этом надобно сказать прямо) порождены и некоторые другие громы и молнии в адрес картины. Тем, кто упрекал и упрекает «Небывальщину» в «исказительстве», в глумлении, следует хотя бы бегло заглянуть если уж и не в такие редкие издания, как знаменитый сборник Кирши Данилова, то хотя бы в какую-нибудь из многочисленных хрестоматий русской сатирической сказки и убедиться, что это — признак силы, когда народ не боится посмеиваться и над собой.

Но вернемся к Незнаму. В фильме предпринята попытка дать этот образ фольклорного простака в развитии. Выставленный женой из дома со строгим наказом не являться на порог, не набравшись ума, он бродит по белу свету, сталкивается с разными людьми, попадает в ад, а выбравшись оттуда, пытается забраться в рай. Испытания не проходят для него бесследно — домой Незнам возвращается уже совсем другим человеком. Недаром в финальной сцене мы видим его солидным, справным мужиком, главой большого, преуспевающего семейства. Но, оказывается, это еще не последнее превращение героя. Будто бы набравшись ума-разума, но так и оставшись Незнамом, даже обретя достаток, сытость и довольство, почет и уважение семьи и окружающих, он все равно мается и томится какой-то неведомой тоской, подспудным желанием перевернуть свою жизнь вверх тормашками и начать жить иначе. И оказавшись под чудо-молотом Солдата, перековывающего старых на молодых, он действительно вдруг превращается в голоштанного мальца, резво улепетывающего от своего семейства. И это — не просто забавный аттракцион: здесь есть мысль, выраженная парадоксально: у убегающего от прошлой жизни мальца новое его



«НЕБЫВАЛЬЩИНА». Жена Незнама — Н. Усатова, Франт — И. Иванов

бытие будет иным и по-настоящему счастливым...

Фигура Солдата (А. Булдаков) дана в фильме более близко к традиционным истокам. Это тот самый сказочный солдат, который, как известно, и в огне не горит, и в воде не тонет, запросто может сварганить суп из топора. На фоне нескладного, косноязычного и недотепистого Незнама он смотрится ладным и ловким, гораздым на озороватую шутку и острое словцо. В серьезном же деле и нежданном-негаданном ратном испытании он на диво находчив и смекалист.

Но, пожалуй, еще более виртуозно и забавно разработана в «Небывальщине» линия чудаковатого деревенского изобретателя Бобыля (С. Бехтерев). Одержимый идеей создания «махолета», он упрямо и отважно разрабатывает одну модель «совершеннее» и забавнее другой, начиная с сооружения большущих крыльев и воздушного шара и кончая хитроумнейшей конструкцией из пороховых бочек. Технические неудачи и падения с большой высоты его не останавливают. Не охлаждают его горячего энтузиазма ни колотушки, достающиеся от раздосадованных землячков, ни предупредительные порки, устроенные урядником в воспитательных целях. Романтичный и подлинно героичный в своей основе образ подан в фильме озорно, с улыбкой. Тем неожиданнее и патетичнее оказывается завершающий аккорд этой линии: в разгар масленичного праздника невезучий изобретатель, столько раз шлепавшийся вниз, вдруг неудержимо и свободно взлетает в небо, паря над землей «просто так», как вольная птица — без помощи каких бы то ни было технических ухищрений...

Именно это сопоставление-столкновение трех столь контрастных образов и задает движение образной мысли фильма.

Незнам, Солдат, Бобыль — сменяя друг друга на экране, эти герои открывают все новые грани народного характера, стремясь слиться как бы в единый образ, в котором всему может быть место: и великой мудрости, и простоватости, и наивному восторженному мечтанию, и поразительной практической хватке, и бог знает чему еще!

Тема бездонности бытия, переливающейся самыми разными красками стихии народной жизни достигает своего апогея в финальной сцене. Свободно, многоголосо, уже самим ходом масленичного гулянья, веселым, солнечным праздником прихода весны она в полном соответствии с законами патетической композиции (открытыми и объясненными в фундаментальных теоретических трудах С. М. Эйзенштейна) взрывается нарастающим каскадом превращений, когда каждая из сюжетных линий буквально «выходит из себя», совершает скачок в новое качество: Солдат, забавляющий люд смешным трюком с «омолаживанием», вдруг действительно вершит настоящее чудо, Незнам превращается в ребенка. Напомним, что ведь до этого и Бобыль совершает полет, о котором так мечтал...

Этим взрывом красок, ярким фейерверком образов преображения природы самих героев фильм без фальшивой торжественности и какой бы то ни было сусальности стремится утвердить нас в мысли, что с незапамятных времен в народе живет вечное и неудержимое стремление к новому, лучшему.

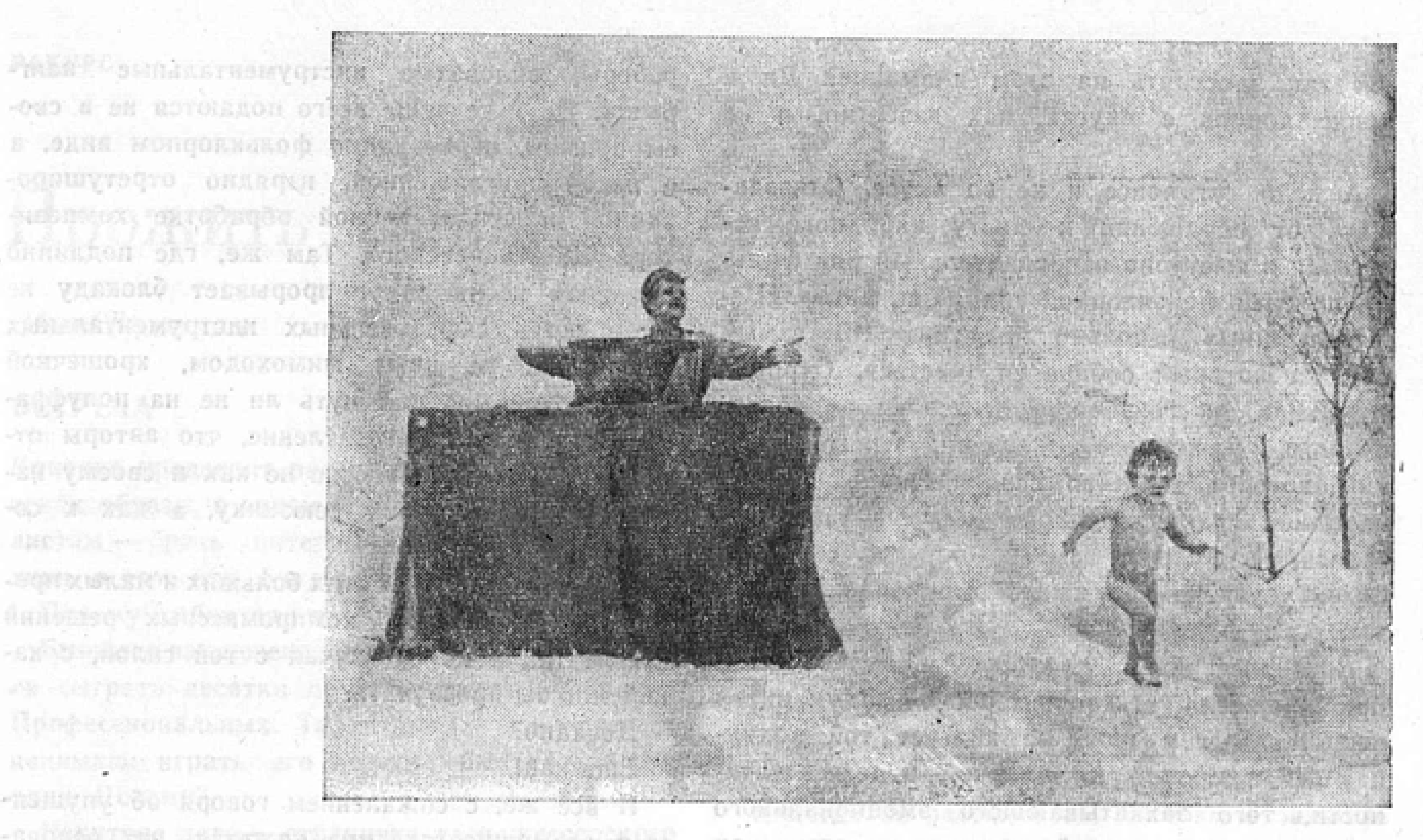
Стремится утвердить...

Но утверждает ли? В какой мере режиссеру и его соратникам удалось реализовать столь сложный и оригинальный замысел?

На мой взгляд, фильм сделан столь неровно, что оценить его однозначно просто невозможно. Неожиданным перепадом уровней, причудливым сочетанием великолепных находок и совершенно удручающих просчетов он невольно напоминает своих столь разноликих героев. Скажем, здесь есть немало сцен, фрагментов, отдельных решений, в которых режиссура выглядит вполне под стать ладному, смекалистому, умелому Солдату. В сцене ярмарки, в эпизоде сражения с воинством маршала Бромбеуса. В финальном завершении авторская фантазия полностью раскрепощена и уверенно выражает себя в смелых, точных, изобретательных решениях. Здесь руку талантливого художника чувствуешь во всем: и в работе с проходными деталями, и в умении на крошечном плацдарме создать яркий, запоминающийся персонаж (как колоритен, к примеру, заезжий франт-сердцеед), и в организации чисто аттракционных кусков действия.

В других же случаях «Небывальщина» своим дерзким, вызывающим стремлением к оригинальности, к сложнейшим художественным решениям невольно напоминает нам устремления чудаковатого изобретателя Бобыля, порывающегося взлететь в небесную высь, но до поры до времени шлепающегося то в лужу, то в иное мокрое место. В «Небывальщине» есть, например, эпизод, в котором герои один за другим проваливаются в преисподнюю. Такое ощущение, что в эту странную, интригующе дымящую дыру на дороге проваливается и сам фильм. Здесь «нескладуха» — уже не в образах, а в самом авторском повествовании: рассказ о преисподней затевается вроде бы с сатирическим прицелом, но тут же на полуслове обрывается и начинает странно, необъяснимо вилять из стороны в сторону, совершенно сбивая с толку рядом образных, стилевых и даже чисто фабульных невнятиц. Скажем, мы только что видели Бобыля, арестованного вместе с его последней моделью махолета, и вдруг он оказывается в преисподней рядом с Незнамом. Как? Почему? Какая тут логика?

Подобным образом фильм спотыкается неоднократно. Причем досадные срывы и падения, пожалуй, ощутимее всего дают себя знать именно в организации повествования. Режиссура С. Овчарова — достаточно смелая, находчивая, самостоятельная в пределах отдельного эпизода — увы, оказывается куда менее уверенной в организации целого. Отказавшись от апробированных драматургических решений, автор как будто и сам не слишком отчетливо представляет себе законы и принципы той новой композиционной формы, к которой он стремится. Отсюда ряд приблизительных решений, не самых выигрышных композиционных ходов. Главная же досада в том, что фильм, задуманный как некий монтаж аттракционов, во многом лишь оказывается всего лишь их собранием, вялым сложением, а вовсе не монтажом, высекающим дополнительную энергию уже на самих только стыках и позволяющим все выше и выше возгонять эмоциональную температуру повествования.



«НЕБЫВАЛЬЩИНА»

В «Небывальщине» каждая очередная новелла начинается будто бы с нуля — эпизоды слишком слабо поддерживают друг друга и не складываются в единую, нарастающую, все более захватывающую мелодию. Короче говоря (сошлемся еще раз на Эйзенштейна): «хороший стройматериал здесь еще не сложился в убедительную картину архитектурных форм. Во многом он остается в штабелях».

К сожалению, — и от этого никуда не уйдешь — есть в фильме ошибки и другого, куда более досадного свойства. Они невольно напоминают нам третьего героя фильма — недотепистого Незнама, поступающего всегда искренне, но слишком неловко и невпопад. К числу подобных не совсем логичных, мягко говоря, ходов режиссуры я бы без колебаний отнес изобразительную стилистику фильма и, в частности, колористическое его решение и трактовку натуры. Есть такая популярная медицинская жидкость, которую мы в быту называем «зеленкой». Снадобье замечательное — великолепное средство от всевозможных раздражений кожи, царапин, небольших ранок. Но красить она никого не красит, это уж точно. Два-три мазка — и, глядишь, симпатичный, розовощекий бутуз прямо на глазах превращается в какого-то жалкого, совершенно болезненного вида ребенка. Поневоле вспоминаю об этом, потому что «Небывальщина» ну прямо-таки вся утонула в подобной «зеленке». Не могу судить, добивались ли такого эффекта авторы специально, имея какой-то на то резон, или это вышло нечаянно, в силу каких-либо несчастных технических превращений с пленкой, но в любом случае от подобного ощущения никуда не денешься: весь фильм — лишь только в финале с появлением зимней натуры наконец вырывающийся из тусклого колорита — почти целиком выдержан в какой-то болезненной зеленовато-синеватой гамме.

В этом «Небывальщина» изменяет истинно народному вкусу, тянется куда-то вовсе в сторону — скорее к выхолощенным стилизаторским ходам наименее одаренных представителей «Мира искусства». Впрочем, стоит ли

уж так заострять на этом внимание? Да в конце концов о вкусах, как известно, и не спорят.

А дело тут вовсе и не во вкусе. Отказавшись от обращения к опыту народного искусства и выстроив изобразительный ряд фильма поперек фольклорной традиции, автор «Небывальщины» невольно подрубил тот самый сук, на который собирался усесться. Отринув традицию, он неизбежно отказался от праздничного, мажорного, жизнерадостного ви́дения, которое является основой любой формы народной художественной культуры. А это сказалось на фильме, заметно остудив его, еще более усугубив его явный эмоциональный недобор.

Последнее, мне кажется, и есть самая большая беда этого интересно задуманного фильма. В нем явно не хватает той подкупающей здоровой и задорной непосредственности, того захватывающего эмоционального напора и праздничной яркости, которые так притягательны в народном искусстве.

В том, что фильм получился именно таким — стилизованным, холодноватым и флегматичным — ничего неожиданного, впрочем, нет. Тут уж слишком многое сошлось одно к одному: форма оказалась агрессивной по отношению к содержанию, к аморфности общего композиционного решения, недостаточно энергично сталкивающего в драматургическом монтаже разнозаряженные элементы конструкции, добавилось и то, что картина не нашла своего естественного, наиболее ей подходящего ритма. Здесь так и просится более живой, пульсирующий, взрывной ритмический рисунок, а между тем фильм статичен — переполнен томительными паузами, то и дело снижающими и так невысокую температуру повествования.

Да и народная музыка, которая могла бы подбросить огня и задора, придать фильму более эмоциональный характер, в «Небывальщине», признаться, не сказала своего слова. Здесь опять-таки фильм почему-то упорно тянется не к самым ярким и заразительным формам музыкального фольклора, а к формам более сдержанным. В партитуре преобладают довольно-таки нейтральные частушечные переборы, вяловатые инструментальные наигрыши. Да и те чаще всего подаются не в своем прямом, первозданно фольклорном виде, а в некой приглаженной, изрядно отретушированной и стилизованной обработке композитора И. Мациевского. Там же, где подлинно народная песня вдруг прорывает блокаду не ахти сколь выразительных инструментальных наигрышей, ее дают мимоходом, крошечной цитатой, обрываемой чуть ли не на полуфразе. Складывается впечатление, что авторы отнеслись к народной песне не как к своему надежному и могучему союзнику, а как к сопернику.

В результате всех этих больших и малых промашек, недоработок, компромиссных решений фильм так и не прозвучал с той силой, с какой мог бы прозвучать.

Досадно?

Еще как!

И все же, с сожалением говоря об упущенных возможностях, мне кажется, нет оснований для разгневанных, уничтожающих филиппик в адрес молодого и, несомненно, одаренного режиссера. С недоумением думаешь о том, почему мы порой так терпеливы, так вежливы и спокойны по отношению к очевиднейшей халтуре и ремесленничеству и так яростно закипаем, не находим взыскующих, но все-таки трезвых аргументов, не зачеркивающих, а поддерживающих пусть далеко не во всем удавшийся поиск неординарного художника.

Будем же справедливы: если Сергею Овчарову в его «Небывальщине» многое и не удалось, то в основном только потому, что ему не хватило профессионального опыта для решения по-настоящему сложной и оригинальной творческой задачи. А вовсе не потому, что избранный им новый киномаршрут был изначально тупиковым.

Очень бы хотелось верить, что трудности и препоны, которые пришлось преодолевать С. Овчарову в работе над «Небывальщиной», все же не отвратят его от оригинального поиска в решении новых творческих задач.

Прожить сорок восемь часов в сутки

Ина Туманян

ВСТРЕЧА

Критике предстоит рассуждать о «теме», о поисках образа, о замысле и воплощении, журналистам — брать интервью. Я могу говорить лишь о том, что было. В процессе.

Почему выбор пал на Сергея Колтакова?

— Бывшего заключенного Толю Тредубенко могли сыграть десятки других актеров. Хороших. Профессиональных. Талантливых. Но теперь я понимаю: играть его должен был только он один. Почему?

Нехитрое дело — страничка из режиссерского рабочего дневника. Как инвентарная книга: перечень того, что сделано и что еще предстоит. А предстояла встреча с артистом. Еще один кандидат на главную роль в фильме «Соучастники».

Он появился у нас в группе в назначенный час — ровно, минута в минуту. Во внешности — что-то заносчивое, даже нагловатое (потом поймем: от неуверенности). Ироничные, дерзкие, умные глаза (маска, все маска! Потом не переставали удивляться: откуда эта почти детская незащищенность?). Говорит мало и тихо, к контактам не рвется (рвется, еще как рвется, отчаянно хочет сблизиться, соучаствовать, выплеснуть, захлестнуть — только было бы это кому-то надо).

Чего всегда ищет режиссер? Этакого совпадения, что ли, замысла роли с сутью актерской природы. Здесь — все не совпадало.

Простецкие (почти стилизация) манеры. Пластичность и легкость современного мальчика — из какого-нибудь зарубежного фильма. Даже что-то мушкетерское. Нет, никак не «наш».

Группа пребывала в смущении: еще эти длинные, до плеч, волосы (кто ж знал, что он репетирует молодого Шекспира в театре...). «Где снимался?» — «Нигде» (потом узнаем: снимался-таки, в «Валентине» у Панфилова) «Где-нибудь пробовался?» «Нигде, — помолчал и между прочим, впроброс: — Вот только на Пушкина у Хуциева...» «Не взяли?» — «А никого не взяли». Прислушивается: знаю ли я о судьбе несостоявшейся картины.

Разговор был короткий. «Прочтите сценарий». — «Отчего ж? Прочту». Он ждал вопросов, их не было. Потому что знала ответы. Будет ерничать. А было не до игр, некогда, текучка, все надо сразу.

Никогда не рассказываю актерам о замысле сценария; слушаю, что говорит актер, что думает, как думает и, главное, — что чувствует. Пытаюсь понять инструмент, что ли.

«Где вас посмотреть?» — «Нигде. Ничего не играю. Только репетиции. Завтра. Приезжайте, если хотите». — «Приеду». Хотя даже не спросила, что репетирует. «Вы меня встретите?» — «Найдете, там нетрудно, в театре».

Наутро приехала загодя. Он уже ждал меня на улице (раздетый, а зима, между прочим). Маски — как не бывало. Только глаза — растерянные, тревожные. И ждущие — чего? Даже трудно сказать. Говорим о том, о сем — о пустяках. А главное — после репетиции.

На репетиции все, как обычно: актер и актриса искали, куда встать, с чего начать, проглядывали текст. Несколько слов режиссера — тихий голос, терпеливый, уставший человек.

Колтаков, длинноволосый, в джинсах и сапогах с ботфортами, вроде не слушает, расхаживает взад-вперед. Бубнит что-то постороннее, незначительное.

И вдруг сразу — взрыв, сразу с верхней ноты, не успеваю опомниться — сцена началась. Страсть и темперамент. И все — натурально.

И так же вдруг — пик снят. Опять все буд-

нично, какие-то дежурные разговоры. Опомниться так и не могу — не часто увидишь и у очень опытного актера такой диапазон, такую легкость включения.

Удивленное замечание режиссера: «Сережа сегодня волнуется, что такое?» Волнуется? А я и не заметила. Мне показалось — отбывает, «отрабатывает» репетицию. «Я вам мешаю?» — это я режиссеру. «Нет, что вы. Мне даже интересно. Сережа волнуется». (Видно, всех достал, всем кажется наглым и неуправляемым.)

Опять — взлет, какая-то реплика «в крик», — и метнулся с другого конца комнаты ко мне, опустился на колени: «Ну?» — глаза умоляющие, беспокойные. А что «ну»? Молчу. Слушаю.

А он говорит что-то лихорадочное и беспорядочное, уже про нашу роль, про сценарий. Забыв про репетицию, партнершу, режиссера.

Потом разговор в гримуборной. Малозначительный, хотя и на тему. Он что-то бормочет, а я пытаюсь понять, что волнует, слова не важны, а важно, что чувствует, как бьется сердце. В чем его актерская правда.

Потом я не раз буду вспоминать эту пятнадцатиминутную репетицию.

Я пишу об этом так подробно, чтобы было понятно, почему п о т о м мы почти не репетировали (хотя работали много!). Ведь главное — найти ключ.

Тогда-то все и решилось (еще до проб и в результате без проб).

Тогда же поняла: Колтаков — актер не неожиданный, а непредсказуемый. Уже потом я всегда знала, ч т о он будет делать, но никогда не могла предугадать — к а к.

Были сомнения? Нет. Страх? Был. А что если ошибаюсь? Если выплеснет все сразу, не сбережет, — первые впечатления, нервные реакции... Если все это притупится — притихнет — потухнет в суете съемок, до которых еще ох как далеко.

Потом узнаю: проплакал над сценарием, над героем всю ночь. Кто б мог подумать? Пожалел? Не только. Плакал, что беда с человеком случилась. Потом пойму: до чего же всю и всякую человеческую боль чувствует, кожей, всем существом чувствует. Не сейчас, сию — минуту — всегда.

РАБОТА

Еще до проб я — группе: «Этот мальчик забьет всех». Слушают с недоверием, но вежливо поддакивают. Не принимают, но и не возражают. («Этот»?! Сколько еще «этих» будет!) Тот, другой, основной претендент — любимец группы, талантливый артист, самозабвенно предан профессии. И работа уже идет полным ходом — репетиции, примерка костюма, поиски грима. К тому же весь — типажно, по нутру — «страдалец».

А «этот» страдалец — веселый, громкий, с отменным аппетитом (потом его кормили все целый день, а казалось, все равно голодный, что-то не доел). В «том» есть все и сразу. Слабость. Незащищенность. Его жалко. В «этом» — сила. И подчас волчий оскал. Там — слом. Тут — неукротимость. И еще — божьей милостью абсолютное чувство ритма сцены, тонкий слух на партнера. Интуиция безошибочная. Измученность? Ничуть! Силы в нем — не початы и не израсходованы. Потому-то если «этого» сломать — беда! Словом, в «этом» был резерв.

На пробу пришел — и сразу в крик, сразу в конфликт со всеми: «Сниматься не хочу! Скорей кончайте с этим делом! И вообще все ни к чему». Как будто будущую нашу сцену репетирует (досталось не мне, конечно, — гримерам, костюмерам).

Впрочем, в павильон вошел тихий, спокойный. С конкурентом — сдержан и уважителен. Деликатно выходит из павильона, пока «тот» снимается. Однако я одна вижу в глазах что-то... Вдруг понимаю: он немножечко «того» жалеет!

Когда наступает черед, то кажется, что он к пробам не готов. Ничего не спрашивает. Делает вид, что его занимает, как операторы ставят свет. Но вижу — руки. Сам, не гримеры, затер грязью ногти. Никто этого и не заметил.

Потом, в картине, — всегда разные будут эти руки: грубые, мальчишеские, уже натруженные, уже мужицкие. Как схватит хлеб, как смущенно стряхнет крошки перед тем, как читать стихи, как погладит бритую голову, как бережно дотронется до лица бывшей «королевы грез», прикоснется к ромашке. И как повиснут эти руки, а он нелепо ткнется к следователю. Как отчаянно, по-детски доверчиво положит он свои



«СОУЧАСТНИКИ». Тредубенко — С. Колтаков

руки на плечо милиционеру... И — привычно, назад «замком».

Походка. Надел ватник — едва заметно изменилась походка. Остальным и вовсе незаметно. Как-то отяжелели ноги. Зашаркали башмаки. Шнурков-то на ботинках нету!

Закурил. Ага, вот тут-то и сорвется. Тихо спрашиваю: «Как курят заключенные, знаешь?» Даже не дослушал вопрос, понял сразу, не ответил — прикрыл ладонью сигарету, пряча в рукав. И этого тоже никто не заметил.

Взяли сцену: первое появление Толи Тредубенко в следственном кабинете тюрьмы — после письма в прокуратуру.

По сюжету: следователь получил письмо от заключенного, который сидит давно за разные дела и по разным статьям. Через год — свобода. И вдруг — признание в убийстве, нераскрытом, которое совершил еще мальчишкой. Зачем? Почему? Догадка привычная: не поладил с кем-то в колонии, нужно смываться. Или: скоротать время (последний год долго тянется!) — проехаться через всю страну, новые люди, новая обстановка — это ли не развлечение? Пока разберутся, то да се, ну, наврал — а что ему сделаешь? Вот так и встретил его следователь — со всем грузом недоверия (он-то знает, как они это делают, не впервой уж!). А оказалось — все правда.

Вот такая сцена. Но это — по сюжету. А по содержанию? Что играть будет? Нет, не спрашивает. И я не тороплюсь. Успею.

Партнер — Леонид Филатов (партнер замечательный, чуткий, весь — нерв, все слышит и видит, и чувствует). Бросил беглый взгляд на «этого». (А потом — ходил и все повторял: «Этот, только этот! Хотя я не имею права вмешиваться, но... этот!») Колтаков — сдержан, по видимости равнодушен, сам же не спускает глаз со «знаменитого». Так хочется придраться, что-де зазнался «знаменитый», все небось делает левой ногой, только на технике, на ре-

месле! Но Филатов не замечает всей его сложной внутренней жизни. Что-то рассказывает, шутит, общается с группой. Я много раз потом наблюдала, как смотрел молодой и неизвестный Колтаков на знаменитого Филатова: иногда восхищенно, иногда с профессиональной завистью, но никогда с завистью к известности, славе и вниманию, ко всем автографам и поклонникам. Завидовал он простодушно и искренне артистизму и бесконечной работоспособности, гибкости «актерского инструмента».

Сцена кончилась. А я слежу лишь за одним: как партнеры входят в контакт. Филатов ведет свою линию, но и приглядывается: что «этот»? А «этот» ведет свою линию, но и прислушивается, приглядывается, слышит ли его «знаменитый» или только себя.

Сцену хотели снять несколькими кусками, а вышло — ни разу не остановили камеру. Как начали — так и не смогла сказать: «Стоп». На одном дыхании.

Колтаков не спасовал перед «знаменитым». И не просто вел свою линию — тон задавал Филатову. А позже, много позже, Филатов не раз будет помогать ему. Наметим линию сцены — глядишь, Филатов и проиграет ее, за себя и за него. Сережа внимателен, удивляется. Заряжается от Филатова, восхищается: «Лихо! Вот бы попробовать!» И — пробует. И все, конечно же, не так. Все — по-своему.

...Что же все-таки должен был сыграть Колтаков? Сюжет сам по себе еще не давал ключ к образу. Актеру предстояло реализовать тему.

По сюжету: вернулся парень, бедолага, из заключения. В общей сложности — после десяти лет. Попытался жить честно, даже признался в давнем убийстве (за что и отсидел еще, что положено). Но и это позади. Впереди — вот она, жизнь. Попытался начать сначала, помыкался — не вышло, не получилось. Не случилось. И спровоцировал кражу, чтобы вернуться туда, уж лучше туда, где все знакомо и привычно (весь сюжет — «от» и «до» тюрьмы. Сколько здесь заложено, скрыто, зарыто!).

Драма? Драма. Но какая, в чем она?

Признался в убийстве. Все взял на себя? Ан, нет — вот они, соучастники, все в кабинете следователя. И завьюжило, завертело человеческие жизни... Оказывается, в жизни все связаны, связаны нравственно. Не статьями закона — человеческими заповедями. И это предстоит осознать, прожить, пережить Толе Тредубенко — эту нравственную сопричастность. Одно слово: совесть. Это и есть его тема, его ключ. Но не только.

Еще: отчего же не случилась, не состоялась нормальная человеческая жизнь? На языке юристов это называется «проблемой социальной адаптации личности». Не надо долго думать, чтобы понять, — это большая проблема, социальная и нравственная, а не только юридическая.

Почему некоторые из «бывших» возвращаются обратно, туда? Потому что, если долго прожил там (да особенно в возрасте, когда формируется человек), вернуться в жизнь трудно.

Потому что долгое неучастие в нормальной жизни со всеми ее сложностями и принятыми нормами — мстит. Потому что с детства человек привыкает (должен привыкнуть) к выбору, ежедневно решать массу проблем, самому выбирать и самому отвечать. А коли вырос там — так и нету этой привычки. Там все запрограммировано, все решается за тебя, неумолимо, и нет выбора, и не может быть иначе. Невозможность адаптации — расплата за неучастие-неприспособленность к жизни. И это — не менее страшное последствие преступления.

Вот почему этот фильм — предостережение. Вроде бы сами легкомысленно приучаем: «Начнешь все сначала — никогда не поздно». И они, правонарушители, легкомысленно надеются: «Подумаешь, отсижу, что положено, и начну сначала». А ведь, может быть, уже поздно. И не жизнь, не общество тебя не примут (и направление на работу дадут, и жилье!) — сам не сможешь приспособиться к жизни.

Колтаков играет эту неприкаянность. Ненужность — даже самому себе.

Вначале думали: как найти верный ключ? Боялись жертвенности, переходящей в желание пострадать. Это иной характер. Нет ничего страшнее человека пострадавшего, но сосчитавшего цену своему страданию. С таким героем и нам, авторам, легко было скатиться на па-

фос... А пафос нашей истории — в отсутствии пафоса. И не зрительского сочувствия искали мы. Хотелось вызвать горечь, боль, тревогу за человека, у которого так сложилась судьба, с которым случилась беда.

Беда — вот основное. К этому и шли. Отказались от всего внешнего, от всех сюжетных объяснений: там не приняли-де, там задели, не поняли, обидели (как это и бывает в жизни). Получилось бы — все понемногу виноваты. Нам же важно было другое: главное все-таки — в тебе самом.

Но это и труднее. На артиста ложится весь груз: он должен прожить не только то, что в кадре, но и то, что там, за кадром. И здесь нужна была правда, только правда, ничего, кроме правды. Удастся ли это Колтакову?

Только один страх: если сфальшивит — все пойдет прахом. Не поверит зритель...

Тогда еще было далеко до записки из зрительного зала: «Скажите, а за что на самом деле, в жизни, сидел артист Колтаков?»...

В чем же эта п р а в д а характера Тредубенко?

Ласковый, как теленок, и — жесткий. Жесткий — но и слабый. Слабость — но и сила неуемная. Покорность — и вдруг истерика. Жалкий, страдалец — и вдруг прет хамство и грубость. Уничижение — и наглость. Открытость до простодушия — и замкнутость. Как говорят юристы, «нестабильная личность с неуравновешенной психикой».

Словом, он должен был нести в себе и от «того мира», и что-то сохранившееся, человеческое, оставляющее надежду на возрождение. Вызывать то сочувствие, то неприязнь. Разве это втиснешь в текст?

Допросы — почти треть фильма. Статичная мизансцена (сидят за столом). Длинные куски. А надо выразить — всю жизнь. Прозрение и совесть. Одиночество. Готовность к расплате и нежелание идти обратно «туда». Неохота. «Неохота!»

Потом он скажет журналисту: «Я готов был снимать это «Неохота!» весь день. Каждый день. Весь съемочный период».

Наверное, потому, что это — итожило все. Но тут была и опасность монотонности: картина-то разговорная. Однако в том-то все и дело, что Колтаков никогда не играет т е к с т. По нему хорошо проверять, точно ли написана сцена. Ибо он органически не приемлет фальши.

Я не помню, чтобы он заглядывал в текст роли. Так помнит? Нет. Просто он ощущает органику целого: от текста остаются те слова, которые соответствуют. Остальные уходят как ненужные. Остальное — импровизирует.

Съемки, съемки каждый день. Производство неумолимо.

В кинопроизводстве «входить в образ» некогда. Поспевай как умеешь. Однако надо успевать. И вдруг — чуткий, трепетный, ранимый человечек Сережа Колтаков (теперь это уже поняли все) — откуда вдруг появилось хамство по поводу и без повода и не всегда безобидное? Группа стонет. Недоумевает.

Не сразу поняла: сохранял интонацию! Набирал.

Чтобы и голосу было привычно. Там, перед камерой, должен быть сдержанным, но надо же иметь ч т о сдерживать. Поняли и остальные. Прощали любовно и снисходительно.

Это бессознательная хитрость — от неопытности. Но «тончик», «манерки» стали родными, своими.

Как пригодится это ему потом, в двух сценах...

Подвыпивший, приходит он к следователю. Решился уехать, избавить от хлопот, а куражится, ерничает, хамит «гражданину начальнику» (от одиночества, безвыходности, растерянности).

И потом, совсем уж в отчаянье (в сцене в телефонной будке: звонит Хлебникову, а тот — вальяжный, в уютном общении с друзьями, в хлопотах новоселья, в застолье), кричит с болью, проклиная его и себя, и весь мир...

Колтаков жадно ищет варианты, никогда не повторяясь, без конца уточняет. При отборе дублей — трудно. Выбираешь не всегда лучшие, но нужные в данном случае. Нельзя всю картину держать на кульминации.

И все-таки было несколько трудных сцен.

Сцена в милиции. Последнее свидание следователя и Толи после того, как спровоцировал кражу, решился уйти назад, т у д а.

Оттягивали до последнего дня. Переснимали дважды. Не получается. Что? Мизансцена та

же, слова те же. Кричит: «Зачем вы пришли? Нам не о чем разговаривать! Не хочу! Не буду! Уведите меня!» Есть и крик, и слезы, и истерика бессилия. А сцены нет. Что-то тут не происходит. Говорю: «Ткнись в плечо конвойному милиционеру. Ищи у него защиты — от самого дорогого тебе человека».

И вдруг — взрыв, впервые истерика на площадке. «Не буду! Не могу! Не заставляйте! Это неправда!» — «Почему?» — «Это ж мои конвойные, моя плетка — как же я?!» Ага. Понятно. Значит, все правильно. «Пойми: это твои конвойные, но ты с ними сжился. Сейчас они тебе уже опять родные, а не он, Хлебников. Это-то и страшно».

Понял сразу. Понял парадокс, неадекватность внешнему, более глубокую правду. И все встало на место. Та «изюминка», которой не хватало: как ребенок, утыкается в плечо милиционера (как раньше — Хлебникова), и щемит сердце от ощущения одиночества и полной потерянности этого парня.

Потом, когда смотрели эту сцену в зале, — сидел притихший, вжался в кресло, взял меня за руку — боялся. Боялся все-таки фальши. Прошли дубли — один, другой. Монтажницы плакали.

А он смеялся торжествующим, мальчишеским смехом...

Как рождается ощущение правды?

Так ведь сколько ни рассуждай — это всегда конкретно. И зависит не только от опыта, профессионализма, таланта — а от данного актера, его «инструмента», его личности.

Мы снимали в тюрьме. В воскресный день. Почти никого — только съемочная группа.

Он ходил по коридорам тюрьмы с нескрываемым, почти детским любопытством, притихший, ошарашенный... Его можно было увидеть то тут, то там, среди заключенных, а они убирали территорию, работали на кухне. Контакты не очень-то разрешаются. Но он не думал об этом.

На поверке увидел мальчишку лет четырнадцати. Невольно вырвалось: «Ты-то что тут делаешь?!» Попросил показать камеру «особо опасных». Долго глядел в «глазок», пытаясь угадать быт, уклад, настроение. А вслух сказал только тихо: «Они играют в домино». Входил в образ? Искал выразительные средства? Нет. в тот момент он едва ли об этом думал. Просто живой человеческий интерес. Живые человеческие реакции.

Среди заключенных — женщины, и при них дети (закон разрешает, если мать не хочет отдать ребенка). Сережа тут же отобрал у всех в группе еду (кто что прихватил с собой), собрал сигареты, отправил. Долго переговаривался через окошко камеры... Пожалел? Конечно. Но вдруг жестко, громко сказал: «Эх, вы!.. Детей-то зачем при себе...» Выругался и пошел.

А перед съемкой — в стороне от суеты приготовлений сидел прямо на земле, неуклюже вытянув ноги, сгорбившись. Вся обслуга сбежалась посмотреть: «Кино снимают!» И какая-то женщина, из служащих, сказала простодушно и разочарованно: «Я думала, тут артисты, а тут наш, вон». Ей сказали, что это актер, играющий заключенного. «Что вы мне говорите? Он из шестьдесят третьей камеры. Своих-то уж я знаю!..»

Но только ли в работе набирает актер?

...Они ни разу не встретились в фильме — брат и сестра Тредубенко, хотя связаны сюжетом, хотя много значили в жизни друг друга: она когда-то не хотела, не сумела помочь ему, он перевернул ее жизнь.

Они даже не были знакомы — Сергей Колтаков и Наталья Вилькина. Они познакомились только на картине. Но это с ее, Вилькиной, «подачи» Колтаков был вызван на пробы. («Посмотри, говорят, интересный парень».)

Он приходил на съемки ее сцен (хотя был свободен в те редкие дни). Он смотрел ее материал в зале. Зачем?

Есть артисты разные — одни приходят на съемку как на работу. Колтаков приходит — жить. Прожить день своей жизни.

В 28 лет он сокрушается, что жизнь проходит, а он так мало сыграл. А ведь сыграл уже и молодого Шекспира, и Есенина, репетирует новые роли в театре, снялся у Панфилова и вот теперь в «Соучастниках».

Это не кокетство. Просто он хочет проживать 48 часов в сутки. Он боится не успеть. Он еще не понял, что важно не многое сыграть, а многое выразить.

РАССТАВАНИЕ

Сколько ни работаешь картину, кажется, впереди еще столько же. И вдруг — конец. Последняя сцена. Фильм кончается. Надо расставаться.

Уговариваем себя и друг друга: нет, нет, еще впереди — озвучание, перезапись, сдача картины. Шутим. Оттягиваем время. Лукавим: делаем вид, что сегодня — обычный рабочий день. Не говорим об этом, но все знаем: это конец. Это то, что не вернется никогда.

Конец — он и есть конец. Как это бывает: то тут, то там слышишь: «Ребята, сегодня последняя сцена», «Сережа! На грим, в последний раз!», «Сережа, в костюмерную! Последний костюм».

А Сережа не хотел кончать работу. И потому ушел сразу. Чтобы не тянуть.

Сегодня я думаю о том, что́ же осталось.

Удалось ли нам рассказать о жизни Толи Тредубенко? Наверное, хорошо описанная жизнь такая же редкость, как хорошо прожитая.

Есть старое русское слово «талант» — это удача, доля.

А «бесталанный» — значит «обездоленный».

Судьба наделила его талантом. И доля выпала.

И если не все состоялось в фильме — удалось хотя бы одно: прозвенеть таланту артиста Колтакова.

Что же дальше?

«А он, мятежный, ищет роли...»

Сегодня он плачет над Ибсеном. «Пер Гюнт! Мне это играть надо! Сколько раз читаю, столько раз реву!»

Из интервью журналисту: «Я с детства знал, что буду артистом. И все время думал: что же это такое — артист? Теперь знаю: отдавать себя без остатка. Если я живу, проживаю, трачу энергию, духовную и физическую, — я не устаю, и я счастлив. А если берегу себя (парадокс!) — выматываюсь».

Ему бы и впрямь — жечь свечу с двух сторон...

Бывает — актеру не по силам дорога. Этот — осилит.

ЛАБОРАТОРИЯ

От сценария — к фильму

Шинель. По повести Н. В. Гоголя

Сценарий Л. Петрушевской, при участии Ю. Норштейна

Кто может быть беднее и приниженнее Акакия Акакиевича Башмачкина, у которого и имя само неприличие, а фамилия, хоть и говорится, что неведомо, почему она произошла от башмака (ведь все совершенно Башмачкины ходили в сапогах), — но, если разобраться, фамилия эта подбашмачная, подкаблучная, самый низ человеческий, да еще не Башмаков, а Башмачкин.

Что может быть беднее его появления на свет, если матушка, его родившая, у Гоголя сразу же названа «покойница матушка», и когда ей предложили для ребенка имена Моккия, Соссия и мученика Хоздазата, то «Нет, — подумала покойница», и «Ну, уж я вижу, — сказала старуха, — что, видно, его такая судьба... Отец был Акакий, так пусть и сын будет Акакий». И что может быть смешнее того, что у матери, старухи покойницы, родился сын сразу в мундире и с лысиной на голове. И когда при крещении ребенок заплакал, то он именно сделал такую грима-

су, как будто бы предчувствовал, что будет титулярный советник...

И с этой гримасой бедного покойницына сына он так и оказался в предназначенной ему судьбой самой низкой должности, как бы свалившись прямо из пеленок на свой шаткий стул в присутствии, и никто бы не мог сказать, когда и в какое время он поступил в департамент, поскольку это было всегда.

И когда он проходил в свой департамент, сторожа не только не вставали со своих мест, «но даже не глядели на него, как будто бы через приемную пролетела простая муха».

Что может быть меньше простой мухи?

И здесь мы остановимся и поговорим о милосердии.

Милосердие есть первое движение человека, охваченного жалостью. В милосердии нуждается потерявшийся ребенок, слепец на краю пропасти, девочка, замерзающая на улице с протянутой рукой.

Укрыть, согреть, остановить есть милосердие.

Но есть те случаи и ситуации, когда так просто не укроешь, не согреешь — или на это придется положить всю жизнь. Попробуй-ка приюти бездомного!

И добрый, благонравный человек инстинктивно отшатывается от несения такого креста. Ему все чудится, что у него и собственный крест тяжел, чтобы еще взваливать чужой.

Это те случаи и ситуации, которыми занялась литература девятнадцатого века. Литература кричала за тех невидимых, неслышных людей, которым не помогли, и они легко ушли с земной дороги. Карамзин, Пушкин, Диккенс, Андерсен... Литература не решала вопроса немедленно, не давала адреса того тщедушного старика, который мыкался по ведомствам и чинам и все пытался всучить прошение, а потом так и умер. Литература, как людская молва утром после убийства, разглашала обстоятельства. Газета бы потребовала назвать виновных. Суд бы их приговорил. Литература обращалась к чувству милосердия в читателях — тем более что нельзя найти тех безымянных, которые не подняли с земли замерзающую девочку со спичками. Литература обращалась к чувству милосердия в читателях — к неутоленному милосердию. Поскольку спасти было уже нельзя, писатель чувствовал себя виноватым — и читатель вслед за ним. Читатель проливал слезы жалости и сочувствия.

Вот живет мужчина средних лет, занят службой, ест, спит в своей каморке. Никого не беспокоит просьбами о помощи и, как все предыдущие поколения, меняет три раза в год подметки на сапогах. Ничего не требует, хотя одежда сильно поистрепалась. Терпит. Делает какие-то свои делишки, сам себя старается прикрыть от холода, ради этого ужимается, уменьшается, копит каждый грош, мечтает купить новую шинель. Потом эту новую шинель крадут. И человек пытается найти справедливость и защиту у закона. И подыхает как собака, перееханная колесом. И все.

Легко, легко, с шутками, присловьями, с какими-то довольно игривыми отступлениями, подмигиваниями писатель вдруг исподволь, из-за угла наносит удар в самое сердце читателя: погибло существо, которое нуждалось в милосердии.

Гоголь взял в «Шинели» самую больную ситуацию современного мира: нашел человека, совершенного в своей полной беззащитности — не дурака, не больного, просто незащищенного. И проследил до конца этот вариант жизни. До того предела, когда уже ничто не помогает, никто, — и человек пытается спастись собственными слабыми силами и гибнет.

И люди-то вокруг есть. А жалость-то гнетет их, давит. Жалость не зависит от воли человека, как не зависит от него каждое живое движение души — любовь, страх, стыд. Безотчетный страх. Безотчетная жалость. Она возникает сама собой. Она мешает.

И тут на помощь приходит спасительный смех. Смех, который не раз выручал человечество. Глупость смешна. Жадность смешна. Но непонятное тоже вызывает смех. Упал кто-то — смешно! Смешно старое, рваное платье, смешно, как охлопывается и прито-

пывает мерзнущий Башмачкин... Смешно его нелепое старанье. И то, как он переписывает: там, в этом переписыванье, ему виделся какой-то свой разнообразный и приятный мир. Наслаждение выражалось на лице его: некоторые буквы у него были фавориты, до которых если он добирался, то был сам не свой: и подсмеивался и подмигивал, и помогал губами, так что в лице его, казалось, можно было прочесть всякую букву.

Иногда смешна бывает беззащитность.

И тут вполне может оказаться, что Акакий Акакиевич Гоголя — такой вот пробный камень для человечества. Что будет, если прислан в мир совершенно беззащитный? Ни словом, ни рукой не способен обороняться.

Мелькает тщедушная тень Акакия Акакиевича — петербургскими проходными дворами-колодцами, по черным лестницам, умащенным помоями. Там ему уютно, там он свой, хоть иногда и глаза щиплет от «спиртуозных» запахов задворков. Там он свой, там все такие — бедные, слабые люди: хоть он и самый слабый из слабейших, как потом выяснится.

А там, где ему все чуждо, там он прошмыгивает незамеченным на проспектах и линиях и сам старается ничего не замечать, и если глядит на что, то видит на всем свои чистые, ровным почерком выписанные строчки, как например: «Милостивый государь!!!» или просто, для удовольствия: «Акакий Башмачкин» — «Акакий Башмачкин-с!!!» — «А. Башмачкин» — «А. Баш-----» (росчерк), или «Остаюсь в совершеннейшем к вам почтении», или «Проба пера», а сверху, из окна дворца невинная какая-нибудь Параша готовится опрокинуть блюдо с дынными корками («Дыня прямо из Парижа»), и Акакий Акакиевич поспевает под окно как раз в самую критическую минуту, немного отряхивается, но уносит на своей шляпе малую дынную корку, а сбоку наезжает воз сена, наезжает, наезжает, уже ничего нет вокруг, кроме воза с сеном, но вдруг слышна брань, щелкает кнут возницы, воз пропадает, а на поле боя остается помятый изрядно Акакий Акакиевич, сам как копна. Он опять немного отряхивается, чистится, но кусок сена уносит-таки с собою... А тут на леса поднимают ведерко с известью, ведерко покачивается, стукается о леса, немного просыпалось... Акакий Акакиевич теперь несет на шляпе своей как бы торт: дынная корочка, сухой цветок из числа бывших на возу былинок, и все это обильно припудрено сверху. Акакий Акакиевич на цыпочках, как кошка в дождь, пробирается вдоль «трухтуару», вот вздохнул, вот опять: «В ответ на ваше прошение... прррошеннние... В ответттъъ!!! на вашше»...

Вообще это все должно быть вполне в духе старых кинокомедий, в которых смех — тот самый, гомерический смех публики — раздавался, когда торт, полный крема, влепляли в лицо даме или когда толстяк садился на стул, а стул-то... Вот умора! Этот смех должен всегда сопутствовать Башмачкину.

Он и ходит-то как-то смешно. Не солидно, на всю ступню, а так как-то, ковыляя на цыпочках, помогая себе руками, как девица, входящая по камням в воду. Секрет такого хождения разъяснится, когда А. А. остановится, задерет сапог подметкой кверху и озабоченно полюбуется дырой... Старался ведь не истереть скоровременно подметок...

Ибо у беззащитного есть целая куча всяких мелких уловок: нет шинели — тогда не пить чаю, не обедать, не жечь свечки по вечерам, стараться не изнашивать белья и по сему поводу сидеть дома нагишом в одном демикотоновом халате, во тьме, глядя сквозь замерзшее окно с узкой железной койки и шевеля губами, и прищурившись глаза...

А сейчас он идет вдоль своих ровно выписанных строк — и, как цитата из другого великого певца Петербурга, из поэмы о маленьком, задавленном стихиями человеке, — встает, прорисовывается в этом «писанном» мире Фальконетов монумент. И его Акакий Акакиевич мгновенно создает из инициалов «Ц» — царь, это «Ц» сидит на «К» — коне, чьи верхние копыта задраны, а задние попирают извивающуюся букву «З» — змею.

Так иногда балуются любители каллиграфии, мелкие художники пера и листка бумаги, они все пишут инициалы и громоздят их по собственной прихоти, свободные на пространстве белого листа — пока не окажется,

как в нашем случае, что «тяжелозвонкое скаканье» раздавалось не в мыслях, что конь не буква, а обыкновенная ломовая лошадь, и ее неизвестно откуда взявшаяся морда помещается прямо на плечо Акакию Акакиевичу и напускает ноздрями целый ветер ему в щеку.

Смешон Акакий Акакиевич, когда кухарка приносит ему тарелку щей, макая большие пальцы прямо в суп, и тут же муха садится на кусочек мяса в супе, и жадность губит муху, вот уже она плывет, и ее сдувает ветром. То Акакий Акакиевич дует на ложку. Мгновение — и тарелка пуста. Мухи нет тоже. Башмачкин кротко отдувается...

И хозяйка сидит тоже, ей семьдесят лет. Поглядев на хозяйку, Акакий Акакиевич невольно отодвигается: в департаменте его намедни спрашивали, скоро ли их свадьба и больно ли хозяйка бьет его.

А хозяйка зевает, крестит рот, забирает свечку и идет к себе...

А бедному Башмачкину кажется, допустим, что хозяйка в фате и флердоранже и косит глазом, ища жениха...

Вот он сидит в присутствии и, сам не свой, радостно переписывает какое-то особенно торжественное послание какому-то особенно значительному лицу.

А его сотоварищи со своих мест допытываются, скоро ли у Акакия Акакиевича свадьба... Всплывает в памяти у него хозяйка без четырех передних зубов, придерживающая на тощей груди капот, с Акакием Акакиевичем, разбежавшимся для поцелуя. Краснеет бедный Акакий, потупляет глазки... Решается более не слушать.

А за окном запорхали, залетали белые мухи. И все сбежались к окнам. А за окнами — крыши, трубочист вылезает из трубы... На него засмотрелись.

«Снег, Акакий Акакиевич!»

А он специально не слышит, и все. Опять наслаждение на лице его.

«Снег же, Акакий Акакиевич! Пора шинель доставать!»

А он специально не слышит.

Тогда нарвали бумажек и, столпившись, глядят.

Акакий же дорвался до заглавной буквы Т. Первая кривуля... Палочка... Он себе подмаргивает. Вторая палочка... За-го-гу-ли-на---- Что это?

На бумагу упала еще бумага, еще, еще...

«Что это?»

«Снег, Акакий Акакиевич!»

«Что, что такое?»

«Да снег, снег!»

Башмачкин, подувши на лист, осторожно сдул бумажки. А на лысине, на воротнике так и остались клочья бумаги.

А один молодой, недавно определившийся чиновник, особенно расшалившись, поощряемый взглядами сотоварищей, залез сбоку и тихохонько толк Акакия Акакиевича под руку!

Это как раз один из тех моментов, когда очевидная жалкость положения жертвы толкает мучителей на новый гомерический смех, на новые подвиги.

И вот тут Акакий Акакиевич, возбужденный торжественным слогом переписываемой казенной бумаги, и должен сказать свою знаменитую фразу: «Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?» Все прыснули снова.

Но, вскочивши на ноги, тот самый молодой чиновник вдруг остановился, как будто пронзенный, и с тех пор как будто все переменилось перед ним и показалось в другом виде.

И, может статься, этот молодой чиновник все маялся, все слышал эти слова и писал в задумчивости вместо работы «Я брат твой» и кончил тем, что решился подойти к Акакию Акакиевичу с протянутой рукой. Но А. А. очень испугался этого жеста, как подвоха. И все кругом одобрительно загоготали, расценив этот жест, как именно подвох.

И вроде взялся и провожать Башмачкина горячий молодой человек, но А. А. было очень не с руки, он боялся белых мух и мороза и поэтому нацелился сдать сегодня же шинель в починку Петровичу. И потому свернул он от своего провожатого, а молодой чиновник шел, высоко поднявши голову, как будто всему миру хотел сказать: «Я брат твой», и поскользнулся на дынной корке и шлепнулся.

А Башмачкин уже карабкался по черной лестнице с узлом на руке, добирался до Петровича, слегка попридержав дыхание и сощурившись от запаха.

Петрович, абсолютно трезвый, со слезой в единственном глазу, упрямый как черт, вдевал нитку в иголку.

Петрович, как это известно из повести, в такие минуты был крут, несговорчив, как истый сын Петра, и был еще охотник заламывать черт знает какие цены.

И здесь следует также сделать остановку и сказать, что в жизни Акакия Акакиевича, так же как и в жизни его предшественника Евгения из «Медного всадника», так же как в жизни всех незащищенных, решающую роль играют роковые обстоятельства, то есть те, к которым относятся, в частности, явления природы. Наводнение губит пушкинского героя. Он пытается найти первопричину и находит ее в том, что Петр не на месте поставил город. Акакия Акакиевича губит мороз — он приводит его к Петровичу. Который, будучи в трезвом состоянии, то есть не в духе, отказался оказать Акакию Акакиевичу обычную свою нищенскую, копеечную услугу, а возжелал новизны и переворотов, чем толкнул нищего Акакия Башмачкина на непосильное предприятие.

Желание новизны, переворотов, лучшего устройства жизни губительно для слабого, кое-как устроившегося человека.

Одно дело мороз и наводнение, а другое дело, когда беззащитному отказывают или хитрым образом склоняют его к непосильным действиям.

Когда о милосердии даже нет и речи, и нет простой жалости, и нет понятия, кто перед тобой, когда у нищего выманивают последнее, и все по-деловому, по-честному, ибо дело есть дело.

Но бессмысленно шить шубу немощному, нельзя жениться бедному на красавице, нельзя ребенку давать алмаз: отберут, ограбят, убьют.

У Петровича дело на первом месте (он случайно трезв, во хмелю он смирен).

И вовлекает же он Башмачкина в свои прожекты, и сам увлекается, и даже когда Акакий ловит мгновение, чтобы и жена Петровича вышла в своем чепчике, кроме которого в ней нет решительно ничего привлекательного, и чтобы это было воскресенье, когда Петрович сильно в подпитии и голову держит к полу и сильно косит глазом, — даже тогда ничего не выходит, и Петрович не отрекается от своего прожекта, все помнит и, словно его черт толкает, говорит, встрепенувшись, что нельзя, дескать, починить старую шинель, извольте заказать новую.

И тут — раз новизна — начинается совершенно другое, совершенно другое существование.

Акакий Акакиевич садится с привычным пером в руке считать свои капиталы, пересчитывает мелкое серебро в шкатулке с прорезью, мечтая, плюсует к имеющейся сумме воображаемую... зачеркивает...

Бедный человек имеет в запасе тоже кое-какие уловки и хитрости: изгнать употребление чаю по вечерам, не зажигать свечи, а если что понадобится, идти в комнату к хозяйке и работать...

(Он уже работает в комнате хозяйки, а она бессмысленно зевает, глядя в темное осеннее окно...)

И ходя по улицам, ступать как можно легче и осторожнее по камням и плитам, почти на цыпочках, чтобы таким образом не истереть скоровременно подметок.

(Он сидит перед хозяйской свечой босой.)

И, наконец, как можно реже отдавать прачке мыть белье, а чтобы не занашивалось, то всякий раз, придя домой, скидать его и оставаться в одном демикотоновом халате...

(Он уже сидит у хозяйки в одном, действительно, халате.

Хозяйка сидит в капоте, прикрывая грудь рукой.

То же самое и Акакий Акакиевич прикрывается одной рукой...)

А вскоре он сидит у себя в каморке на кровати в том же виде, босой, и мечтает. Новая шинель витает перед ним. Ее пока не видно, она простая мечта, но она уже как-то приятно окутывает, заходит сзади, прижимается к плечам, обвивает руки и чуть не заглядывает в глаза.

И каким же молодцом выступает теперь Акакий Акакиевич иногда! Вот он заметил модную картинку в витрине, где порхает, задрав ножку, петербургский щеголек-обтяжная пуговка.

Акакий Акакиевич также слегка задирает ножку и видит дырку на подметке.

...В продолжение каждого месяца он хотя один раз наведывался к Петровичу, чтобы поговорить о шинели...

Идет декабрь, и, завернувшись в шинель, мимо знакомого дома в ворота сворачивает Башмачкин, направляясь к Петровичу.

Февраль, сечет дождь со снегом, выросли сосульки у львиных голов по фронтону...

Апрель, у одного льва за ухом вырастает какая-то хворостинка. Дом начали красить голубой краской. Уйдя в проем ворот, Башмачкин возвращается с голубым боком.

Мимо пробегают кошки.

Башмачкин думает: «Не положить ли, точно, куницу на воротник?»

И молодцевато примеряет каждую из пробегающих кошек, накидывая их мысленно на плечи, как боа.

Июль. Башмачкин заканчивает подсчет без свечи. За окном — ночной Петербург, уже нет белых ночей, но светла адмиралтейская игла. Перед Башмачкиным горка серебра и пачечка бумажек.

На листочке у него написано: «Итого 78 рублей 86 копеек».

Тут же Акакий и Петрович — жених с жениховым братом — ходят по лавкам.

Петрович, как Петр, поспешает впереди. Акакий, как Меншиков, поспевает за ним.

И вот, наконец, когда залетали уже белые мухи, А. А. выходит в город в новой шинели.

То он одет, то снова в одном вицмундире, любуется ею со стороны, она идет рядом скромнешенька, держит его за локоть, она выше его, стройнее... Вот обернулась как бы — на зрителя. Вот она снова слилась со своим владельцем— подруга, почти супруга.

А Петрович вышел вслед за ним и, оставаясь на улице, долго еще смотрел издали на шинель и потом пошел нарочно в сторону, чтобы, обогнувши кривым переулком, забежать вновь на улицу и посмотреть еще раз на свою шинель с другой стороны, то есть прямо в лицо.

А Акакий Акакиевич чувствовал всякий миг минуты, что на плечах его новая шинель, и несколько раз даже усмехнулся от внутреннего удовольствия.

И в департаменте его встретили, как молодожена, все в ту же минуту выбежали в швейцарскую смотреть новую шинель.

И А. А., весь закрасневшись, начал было уверять довольно простодушно, что это, мол, совсем не новая шинель, что это старая шинель.

Ибо — сделаем опять небольшое отступление о жалости и милосердии.

Жалость, как уже говорилось, — чувство, от которого нехорошо становится на душе, жалость взывает о помощи. А у каждого, как уже говорилось, свои дела и хлопоты. На свое не хватает сил.

И милосердия тут не жди.

А отчего хорошо становится на душе у человека? Что любит душа? Душа любит спокойную совесть, любит радость и очищение от грехов.

Все-таки ведь сослуживцы сознавали, что А. А. надо жалеть. Знает же человек, что бить слабого плохо. Неизвестно откуда, но знает. Бьет, а все-таки оглядывается. Это если все вместе бьют, тогда он чувствует себя силой.

Сослуживцы знали за собой грех безжалостности — и потому так обрадовались, когда наконец А. А. пришел в новой шинели. Все любят освобождение, отпущение грехов — тем более что А. А. обошелся без их помощи. Молодец!

Как все любят читать книги с хорошим концом! Только испытаешь жалость, как уже все обошлось. И как будто бы ты сам хороший.

Это был праздник отпущения грехов.

Правда, на этом празднике — у помощника столоначальника — Башмачкин опять странно выглядел — вроде его роль уже кончилась, он уже выбился из нищеты, прощен и должен исчезнуть — после хорошего конца странно читать продолжение, — а Башмачкин все не исчезает, все присутствует и опять бьет

на жалость, вызывая какое-то странное желание, чтобы его вообще больше не было.

И на этом празднике должен мелькнуть Взгляд.

Говорят, глаза — зеркало души. Говорят, что глаза — живые выпуклости мозга, единственное, что живет на лице и показывает, светло или темно внутри.

Помните тот пронзительный взгляд из «Портрета»?

Это взгляд ненависти.

Тот взгляд, который вырывается, как белым днем белый огонь из окна. Обесцвеченный, не темный. Белое пламя ненависти.

Скорее всего это может быть взгляд лакея.

Но не обязательно. Это может быть взгляд обычного шутника и преследователя А. А. — такой шутник возьмет кривым переулком обгонит да и лицом к лицу на площади отберет шинель. И бросит ее, чтобы было еще смешней. Или продаст: еще смешнее. Шутник-убийца.

Нельзя так шутить с сильным. Шутить можно со слабым, который беззащитен и тем раздражает.

Шутка с беззащитным, игра с ним — это какая-никакая, а все же власть над человеком. Чаще всего шутки позволяет себе группа людей: анонимные письма, безымянные похитители чести, подстроенные встречи. Они могут всласть поразвлечься, побаловаться всласть.

Возможно, что чествование А. А. и было во многом игрой — восхищение чиновников башмачкинской шинелью с кошкой на воротнике, этим доморощенным творением кривого, вечно пьяного, но любящего все новое Петровича, — и самая кража шинели не была ли шуткой молодцов над А. А., не обязательно его сослуживцев, может, и других?..

Они не облечены властью. Для них власть — мечта. Они не могут резко отказать, выгнать, не могут решительно запретить. Они могут обсыпать, облить, толкнуть, украсть дорогое и бросить, написать пасквиль, пустить сплетню. Их должно быть несколько, чтобы можно было перемигнуться и потом хохотать.

То, что у А. А. украли шинель, — это несомненная шутка, тем более что громовое: «А ведь шинель-то моя» носило явный оттенок театральности и бравады и было рассчитано на зрителя.

Медленное умирание Акакия Акакиевича после кражи шинели состоит из беспорядочных криков на площади, бега домой в снегу, безумного рассказа хозяйке и, наконец, хождения по официальным лицам. Что бормочет бедный человек, как его заносит, как он хочет, наконец, показать характер и как сникает — это все история обычная, как обычен смех, которым А. А. неотвратимо должен быть встречен у себя в департаменте со своей старой плачевной шинелью.

Явились и добрые советчики, и кто-то стал собирать деньги по подписке — тот горячий молодой человек, наверное. Не собрал ничего, сопровождаемый странными взглядами и улыбками.

И в результате Акакий Акакиевич оказался у значительного лица.

А это в повести как раз такое лицо, которое как раз не шутит. Не может шутить. Зато он может отказать. Он может запретить. Нельзя представить себе, например, что Бенкендорф шутит шутки. Здесь уже оскорбители не безымянные, здесь власть строгого, очень строгого лица — столь строгого, что с низшими он оставался вечно в одном и том же молчаливом состоянии, произнося только изредка какие-то односложные звуки — и все это из страха, не уронит ли он через то своего значения...

Короткое время отделяло уже Акакия Акакиевича от смерти, когда он вошел к значительному лицу и получил последний и самый безразличный, незаинтересованный удар...

Ну, еще немного человеческого все же оставалось в значительном лице, ибо, когда А. А. почти вынесли сторожа, значительное лицо искоса, то есть украдкой, взглянул на своего приятеля, присутствовавшего тут же, и не без удовольствия увидел, что приятель его находится в самом неопределенном состоянии и начинал даже со своей стороны испытывать страх.

Дальше дело быстро пойдет к развязке, и доктор у постели больного посоветует хозяйке: «А вы, матушка, и времени даром не

теряйте, закажите ему теперь же сосновый гроб, потому что дубовый будет для него дорог».

Акакий Акакиевич еще жив, а его уже обмеряют — Петрович, что ли? Акакий же Акакиевич на это встрепенется и захочет заказать у Петровича новую шинель, с западнями для воров...

Шинель — крепость с решетками на окнах, а чтобы запасы еды и воды хранились в подвалах, и если идти через залы и переходы, лестницы и спуститься наконец, то под самой последней черной лестницей в маленькой каморке стоял бы ящичек, куда А. А. бы поместился в темноту, теплоту, вдвинулся, защищенный со всех сторон; откуда бы его никогда не вынули, самое главное...

Это видится ему, а нам видно, что бедный Акакий Акакиевич лежит воистину в ящике, но в могиле...

А над ним земля, слой снега, слой метели, и в этом верхнем жизненном слое бредут и едут люди, оставшиеся в живых, но многие собираются кучками, и все показывают на ту простую могилу, потому что по Петербургу пронесся слух, что у Калинкина моста и далеко подальше стал показываться по ночам мертвец, ищущий какой-то украденной шинели.

Он спокоен, лежит в своей ледовой постели, а все участники этой истории неспокойны.

Значительное лицо как бы сам наведался к хозяйке Акакия Акакиевича и, услышав скорбную новость, как-то поморщился. Как морщатся при зубной боли.

Вот значительное лицо ест, — и то ли зуб ноет, то ли что...

Вот подписывает бумаги — роняет, а сторожа кидаются поднять, как тогда Акакия Акакиевича...

Вот он на званом обеде, успокоился. Он шутит, все шутит, он пьет. Он ест, зуб не болит. Ничего. Все.

А тут Акакий Акакиевич, спя вечным сном в саване и со свечкой, просыпается, как его матушка-покойница, ищет ногами туфли, воздымается с постным видом святого вон на землю, смотрит из-под руки, видит далекий подъезд, откуда с довольным лицом выходит значительное лицо. Акакий Акакиевич еще раз потягивается, чешет под мышкой, вытягивает руки лодочкой, как пловец, и пошел саженками через метель, отмах головой — и вперед.

И подсаживается сзади к значительному лицу и все с тем же безразличным видом крепко хватает его за воротник. Как только значительное лицо оборачивается, Акакий Акакиевич начинает выглядеть «совершенным мертвецом». Рот его кривится, и он произносит: «А! так вот ты наконец! наконец я тебя того, поймал за воротник! твоей-то шинели мне и нужно!»

Тут из-под руки Акакия Акакиевича начинает выдираться куница на воротнике, выдирается — и ну драпать без оглядки!

«Не похлопотал об моей, да еще и распек, — отдавай же теперь свою!»

И показал Акакий Акакиевич зубы!

И скинул значительное лицо с себя шинель, и заорал на кучера не своим голосом: «Пошел во весь дух домой!»

И стал маленьким-маленьким.

А Акакий Акакиевич, наоборот, стал таким большим-большим, огромным надо всем городом, и почесал босой ногой ногу, и зевнул, и сошел под землю, и там улегся поудобнее, на бочок. Огромный Акакий Акакиевич — и на нем весь Петербург...

Беседа Юрия Норштейна с Татьяной Иенсен

ТАТЬЯНА ИЕНСЕН. «Все мы вышли из гоголевской «Шинели» — эти слова приписывают Достоевскому, но независимо от того, кто их сказал, они, видимо, и к вам теперь имеют отношение. Когда началась для вас ваша «Шинель»?

ЮРИЙ НОРШТЕЙН. Восемь лет назад, еще на «Сказке сказок». Хотя тот фильм совсем о другом, и его герой никакого отношения к Акакию Акакиевичу не имеет. В режиссерском сценарии был эпизод, который потом не вошел в картину — вечер, человек в комнате, один,

сидит на кровати, просто сидит, и все. Когда появился этот эпизод, мне вдруг показалось, что где-то я это видел, где-то уже об этом читал. Так возникла идея «Шинели».

Т. И. Сценарий этого фильма, как и сценарий «Сказки сказок», вы писали вместе с Л. Петрушевской?

Ю. Н. Точнее участвовал в работе над ним. «Сказка сказок» началась с того, что я пришел к Петрушевской и рассказал ей какие-то обрывки своих мыслей, воспоминаний, которые еще не сложились для меня в единую художественную систему. А у Петрушевской в это время родился ребенок, и ее собственное душевное состояние, и мой бессвязный поэтический гул имели для написания сценария значение гораздо большее, чем некие головные идеи. Фильм произрастал как бы из нас самих.

Т. И. А сценарий «Шинели» тоже «произрастал» из вас самих?

Ю. Н. Да. Я думаю, что если бы мы стали сейчас работать, не беря за основу текст Гоголя, то написали бы нечто такое, что было бы определенными мотивами связано с гоголевской поэтикой. Но остановились мы все-таки на «Шинели», потому что Гоголь оказался на пересечении наших собственных переживаний. А сценарий — это ведь некий промежуточный момент между тем, что было когда-то в твоем детстве, в твоей жизни, и тем, что воплотится потом в кинематографических образах, не важно, делаешь ли ты фильм о желтом листе, о цапле и журавле или об Акакии Акакиевиче.

Кто-то сказал, что каждый режиссер всю жизнь снимает одну картину. Это правда в том смысле, что от себя не уйдешь. То же самое, видимо, можно сказать и о сценаристе. Поэтому для меня сценарий важен в основном как выражение сущности того, кто его написал, важна личность автора, в этом сценарии проявленная. Однако он не имеет законодательной силы для дальнейшей работы над фильмом. Язык мультипликации сам по себе настолько силен, что «записать» его предварительно в слове практически невозможно. Слово не может выразить будущую материальную суть кинообраза. И даже действие, которое фиксируется в сценарии, не может быть адекватно переведено на язык кино, в процессе развертывания на экране оно приобретает новое художественное значение. Природа экранного зрелища такова, что, несмотря на самую прекрасную сценарную основу, фильм в итоге должен расти на съемочной площадке. И этот момент разлада между тем, что записано в сценарии, и тем, что должно быть в киноизображении, хоть и мучителен, но закономерен.

После того как я начинаю снимать фильм, я, по существу, не заглядываю ни в литературный, ни в режиссерский сценарий. Мне достаточно тех опорных точек, тех болевых уколов, которые мне подарил автор в своем сценарии и из которых потом будет разрастаться действие фильма. Во время съемок достаточно возникнуть некоему жесту в буквальном смысле слова, который и в сценарии не предугадывался, и не планировался в заранее продуманной монтажной фразе, как сообразно с ним приходится ее всю перестраивать. Здесь очень важно вовремя усмотреть эту новую закономерность, не упустить ее в последующей разработке экранного действия, потому что если начинаешь строго придерживаться своей предварительной конструкции, то фильм перестает саморазвиваться, а значит, внутренне остывает, пустеет, замирает на точке. Точно так же, как если какой-то прием становится жестким принципом, он сразу мертвеет. Во время работы над «Сказкой сказок» приходили и уходили какие-то мотивы, какие-то снова возвращались, фильм как бы сам себя делал, «тянул» в свою сторону.

В нашем теперешнем фильме еще сложнее, потому что это так называемая экранизация. Здесь свои законы. Мы должны быть верны духу подлинника, самому Гоголю. Но это сказать просто, а как сделать? И не дай бог все время заглядывать в гоголевский текст, тогда можно себя под ним похоронить. Если перед съемкой перечитываю какие-то куски, то приезжаю на нее парализованный. Понятно, что нельзя уйти от Гоголя, забыть о нем, а забыть надо, иначе он своей мощью, своей музыкой может подавить. Понятно, что надо по возможности сохранять развитие действия по Гоголю, не привнося ничего извне, не пытаясь осовременить его во что бы то ни стало, ибо в тексте есть все, что нужно сегодняшнему зрителю. Но понятно и то, что сохранить художественную структуру

повести во всей ее целостности невозможно. Пытаться перевести гоголевский текст в адекватное ему изображение — дело заведомо гиблое (да и может ли быть адекватное гоголевской поэтике изображение?). Тем самым для нас остается единственная возможность поставить во главу угла то, что мы, авторы фильма, думаем и видим в связи с историей Акакия Акакиевича.

Т. И. Но переложение литературного произведения на кинематографический язык в принципе не может быть дословно и равновелико. Однако оно должно быть ему равноценно по художественному воздействию на зрителя. Экранизация по природе своей изначально двойственна — она построена на взаимопроникновении двух языковых реальностей. Поэтому и должна быть точно выверена в своих внутренних связях и сопряжениях, иначе любое концептуальное отклонение от оригинала, любой сдвиг, я уже не говорю, авторский произвол, влекут за собой ряд художественных противоречий, логических и стилевых несообразностей самого кинематографического произведения. А художник, руководствующийся «чувством соразмерности и сообразности», как призывал Пушкин, художник, последовательный в переакцентировке или даже переосмыслении классического текста, при переводе его на киноязык волен ставить свои законы над будущим произведением и в этой интерпретационной свободе может достичь полного раскрепощения.

Ю. Н. И тогда отправной точкой твоих вольных вариаций на тему может явиться, например, сама музыка фразы Гоголя. В повести есть буквально три строчки о примерке шинели: Петрович набросил ее «весьма ловко на плеча Акакию Акакиевичу; потом потянул и осадил ее сзади рукой книзу; потом драпировал ею... Акакий Акакиевич... хотел попробовать в рукава... вышло, что и в рукава была хороша». Наверное, другой режиссер прочтет их иначе, но я вижу перед собой некое упоительное действо, некое купание Акакия в этих складках шинели, которая прекрасна не только запахом новой материи и новизной восхитительного покроя, но и своей музыкальной пластикой. Акакий долго нежится среди этих длинных разбегающихся волн, пока, наконец, не погружается основательно в недра шинели, и она образует некую законченную форму.

Свобода интерпретации классического текста действительно может быть оправдана, только если мы сумеем быть верны законам, поставленным над собой. Но пока в процессе работы мы исходим не из неких абстрактных установок, а доверяясь своему инстинкту, пытаемся, например, развернуть то, о чем в повести впрямую не сказано, то, о чем Гоголь пишет как бы между прочим, однако это и есть, на наш взгляд, основополагающее.

У Гоголя есть такая фраза: «Так протекала мирная жизнь человека, который с четырьмястами жалованья умел быть довольным своим жребием...» И вот мы в фильме хотим создать такое эмоциональное поле, чтобы у зрителя возникло чувственное понимание этой фразы: «умел быть довольным своим жребием...» С некоторых пор представление об Акакии Акакиевиче как о забитом, униженном, оскорбленном существе стало едва ли не традиционным в нашей критике. А ведь у Гоголя все гораздо сложнее и от этого еще страшнее.

Акакий Акакиевич до момента кражи шинели не осознает себя в мире. Он вообще не замечает, что его окружает: «Ни один раз в жизни не обратил он внимания на то, что делается и происходит всякий день на улице...» И когда он возвращается из департамента домой и его непрерывно толкают, и из окон выбрасывают на него всякий мусор, и в этот момент кто-то собьет с него шляпу, а он поскользнется и упадет на потеху прохожим, и все это в петербургский холод, дождь, снег... Но Акакий Акакиевич совершенно не воспринимает этот ежедневный проход из дома на службу или со службы домой как мучительный, драматичный. Для него он так же, как и служба в департаменте, абсолютно естествен и не вызывает никакого собственного к себе отношения или оценки. «...Акакий Акакиевич если и глядел на что, то видел на всем свои чистые, ровным почерком выписанные строки, и только разве если, неизвестно откуда взявшись, лошадиная морда помещалась ему на плечо и напускала ноздрями целый ветер в щеку, тогда только замечал он, что он не на середине строки, а скорее на средине улицы». Акакий Акакиевич в

своем узком пространстве, которое он умудрялся выгородить даже на проезжей части улицы, вполне «доволен своим жребием», он отрешенно безмятежен. Правда, этот кусок своей жизни он пытается как можно быстрее миновать, чтобы поскорее добраться до дома и там в тиши и покое наконец заняться любимым делом: Акакий Акакиевич «переписывал бумаги, принесенные на дом. Если же таких не случалось, он снимал нарочно, для собственного удовольствия, копию для себя...»

Акакий Акакиевич — «маленький человек», классический герой натуральной школы, но это если смотреть на него со стороны. А если изнутри, то он человек внутренне предельно гармоничный, ему доступна абсолютная слиянность с тем, что он делает. И он в этом своем мире — настоящий художник, гений каллиграфии. И как это ни парадоксально, он по-своему счастлив, отдавая всего себя без остатка общению с красотой переписываемых им знаков. «Вряд ли где можно было найти человека, который так жил бы в своей должности. Мало сказать: он служил ревностно, — нет, он служил с любовью. Там, в этом переписыванье, ему виделся какой-то свой разнообразный и приятный мир».

По отношению к сценарию в фильме должен быть новый эпизод — Акакий дома на кровати. Он сидит в одном демикотоновом халате, потому что, приходя домой, снимает нижнее белье, чтобы не занашивалось. Он сидит такой трогательный своей оголенностью, как ребенок, ножки рядом, одна к другой, и весь он маленький, какой-то экономный. И здесь он окончательно отгородился от всего остального мира, он весь в себе. Я не знаю, в каких это будет выражаться действиях конкретно, но Акакий в это время, например, может стричь ногти. Сидит такой человек, довольный своей судьбой, и мирно щелкает ножницами. Его душа покойна.

Т. И. Акакий по-гречески — «незлобивый».

Ю. Н. Да, дважды незлобивый — Акакий Акакиевич. Акакий за всю свою жизнь и мухи не обидел. Поэтому в его лице должно быть что-то от ребенка. И вместе с тем оно должно быть нейтральным, быть может, должно совмещать мужские и женские черты. Такое лицо потом легче мимировать, чем изначально выразительное. Почему в мультипликации удаются персонажи отрицательные? Потому что они несут на себе некий характерный знак, а вот сделать нечто как бы бестелесное, не закрепленное каким-либо определенным жестом, определенным выражением лица, — самое сложное. В литературе это тоже самое сложное. Помните, Достоевский писал: «Кто только ни брался за изображение положительно прекрасного — всегда пасовал. Потому что эта задача безмерная». Перед нами безусловно не столько высокая, но едва ли не столь же «безмерная» задача — материализовать некий образ, который в силу своей размытой неопределенности способен выдерживать разные смысловые нагрузки в зависимости от развития действия.

Т. И. То есть вы хотите уйти от всякой знаковости, для мультипликации, казалось бы, столь неизбежной? Но, судя по «Сказке сказок», вы и против обобщенного абстрагирования. Каким же способом вы надеетесь соединить неуловимую, неоформленную текучесть образа Акакия Акакиевича и его западающую в душу осязаемую конкретность?

Ю. Н. За счет изменения лица Акакия Акакиевича, то есть оно должно меняться буквально на наших глазах.

Т. И. Но ведь обычно в рисованной мультипликации выражение лица героя меняется мгновенно. Что позволит вам на протяжении всего фильма делать лицо А. А. меняющимся?

Ю. Н. Помимо чисто изобразительной трансформации, игра светотональная. Она как бы продлевает изображение, заложенное в самих декорациях, в самом персонаже. Вообще с персонажем довольно сложно. Любое яркое стилевое решение не дает возможности развивать изображение на протяжении длительного времени. Изображение должно быть такой степени нейтральности, чтобы создать условия для его преобразования во время съемки.

Свет, к примеру, дает дополнительное преобразование изображению. То, что смотрелось омертвевшей линией, безжизненным цветовым пятном, под камерой при определенном источнике света оживает, одухотворяется. Мы можем, высвечивая какие-то фрагменты, менять смысловую наполненность изображения. Свет

развивает и образную структуру, заложенную в нем, поэтому оно должно изначально строиться с расчетом на дальнейшее развитие под камерой. Но здесь необходимо стремиться подчинить своему замыслу не только природу именно мультипликационного кино, но и природу кино как такового. Ведь слово гораздо шире, чем изображение, оно дает бо́льшую свободу внутреннему зрению зрителя. На экране же все предельно конкретно и материально закончено. И этот конфликт между образом в твоем сознании и образом, закрепленным во внешних формах, один из самых мучительных.

Т. И. Но и в «Сказке сказок», и в предыдущих фильмах вам удавалось в полной мере разрушить формальную фиксированность кинообраза мерцающей, пульсирующей, светоносной средой, которая то словно вбирает в себя героя, то словно выталкивает его из себя.

Ю. Н. В работе над «Шинелью» мы тоже используем такой графический принцип, который может быть воплощен только кинематографическим способом. Нас интересует не графика, не линия как таковая, а линия, погруженная в определенную вибрацию темноты. В эскизах Ф. Ярбусовой, художницы всех моих предыдущих картин, это тоже видно. Мне бы вообще хотелось исключить строгую интерьерность окружения героя, исключить даже, как это ни заманчиво, материю петербургских перспектив. Она, как знаковая принадлежность, должна выстреливать в каких-то ударных точках, указывая нам, что Башмачкин находится, скажем, в департаменте, но потом эта материальная среда должна отступать, и Акакий снова погружается в некое исключенное из окружающей его действительности пространство.

Т. И. И, видимо, именно так должна родиться свобода внутреннего ви́дения зрителя. Однако здесь принцип «соразмерности и сообразности» как нельзя важен, иначе можно прийти к той же знаковости.

Ю. Н. Будем надеяться, что это нас минует. В «Сказке сказок», например, и образы рыбака, уходящего в море, и женщины, стирающей белье, и девочки, прыгающей через скакалку, и поэта с лирой, и путника, приходящего и уходящего, имеют абсолютно реальные прототипы. Или вот, например, в «Шинели», когда Акакий Акакиевич пишет у замерзшего окна и бледный свет луны лежит на полу, я знаю, что пол холодный, потому что крашеный. Я помню это еще с детства — крашеный пол всегда холоднее, чем просто деревянный. Казалось бы, какая разница — ведь этого в фильме скорее всего никто не увидит, но я должен знать гораздо больше того, что формально присутствует в кадре, только тогда можно создать ощущение пространства. Это должны знать и художник, и оператор. Или, например, нам необходимо знать, что комната Акакия оклеена обоями, которые уже давно порвались, — дерево рассыхалось, и обои трескались, но мы можем зафиксировать это в зримых образах только в момент бреда Акакия Акакиевича перед смертью, когда нам важно передать ощущение некой воспаленности, «тифозности» самой среды. Однако я обязательно должен помнить с самого начала о том, что обои рваные и что пол холодный.

Т. И. В «Сказке сказок» образ дома снаружи, старого деревянного дома сороковых годов, в основном работал как знаковая отсылка зрительского восприятия к определенным реалиям прошлого...

Ю. Н. Да, это мой дом в детстве, в Марьиной роще.

Т. И. А внутри образ дома при всей его как бы намеренной предметной бесконкретности — свет в конце коридора, который словно обрушивается на нас и в котором все остальное тонет, а за ним словно провал, пустота; огонь в печи, который поддерживает какая-то старая женщина, стоящая к нам спиной, угол комнаты, в которой живет поэт, — все это вместе взятое будто выхвачено по воле авторов из некоей до боли узнаваемой и осязаемой нами реальности.

Ю. Н. Здесь все из моего детства, и даже старуха у печки — наша соседка, бабушка Варя. И дом, и все приметы в нем — из моей памяти. Но вот комнату Акакия Акакиевича из своей памяти не вынешь. А как ее сделать такой же узнаваемой? Легче всего, конечно, сделать некую комнату-гроб, задавить героя гнетущим узким пространством, и, казалось бы, все проблемы решены. Но такой образ будет прямолинеен и конечен.

Т. И. То есть снова возникнет знак. Мне кажется, что здесь вообще нельзя делать замкнутое пространство, иначе оно замкнет и мир Акакия Акакиевича. Здесь так же, как и в «Сказке сказок», гораздо сильнее могут прозвучать авторские ракурсы, словно выхваченные из некоего невидимого глазу целого, а в нем зритель может угадывать и стену, и дверь, а может, и провал, бездну, и бесконечность — в зависимости от действия, разворачиваемого на экране.

Ю. Н. У нас декорации похожи на то, что вы сказали. Мы долго над ними бились. Уже четыре раза переделывали, так что я не знаю, может быть, в дальнейшем опять что-то изменится, но главное здесь для нас совместить этот «угол» Акакия Акакиевича — стол, кровать, окно — и нечто звенящее, идущее из глубин мироздания. Комната Акакия должна быть абсолютна по звучанию.

Для него окружающая реальность — это только некое докучливое мелькание. То она совсем тонет в темноте, то оборачивается чьим-то кулаком, который двигается навстречу с угрозой, то лошадиной мордой, которая дохнула в лицо. И только в этих столкновениях герой вплотную соприкасается с окружающей его действительностью, во все же остальное время реальность для него заключена в самоценной красоте буквы.

В фильме должен быть эпизод — Акакий Акакиевич дома среди букв. Помните, у Пушкина — «и тут ко мне идет незримый рой гостей». Я еще не знаю точно, как это будет делаться, но здесь игровой момент обязательно должен присутствовать.

Т. И. Но, наверное, помимо игрового момента, в общении Акакия Акакиевича с буквами необходимо выявить ту высокую поэзию, которая в этом общении заключена, чтобы зритель сумел ощутить самодостаточную красоту каждой буквы, чтобы он сумел проникнуться образом героя не как бессмысленным переписчиком чиновничьей бессмыслицы, а как истинным художником своего дела — каллиграфом.

Ю. Н. Но я еще не знаю, как это делать. Знаю только, что очень важно избежать мертвенности бумаги, она должна излучать из себя тот самый звук, о котором я уже говорил. Это как кинопленка фильмов 20-х годов — постоянная вибрация свечения.

Т. И. А на знаковую пластику немого кино вы тоже ориентируетесь?

Ю. Н. Безусловно. Я люблю немое кино. Люблю документальное кино начала века. Однако это вовсе не значит, что мы собираемся какие-то конкретные приемы и средства выражения немого кинематографа механически переносить в свою работу. А вот его мера соотношения условности и реальности представляется для нас важной.

Т. И. Насколько я знаю, в фильме «Сказка сказок» вы использовали документальные кадры огня, воды, снега.

В «Шинели» вы тоже собираетесь использовать подобные приемы?

Ю. Н. Да, мне кажется, что такие сверхнатуралистические для мультипликации кадры в сопряжении с более или менее условным характером рисованного мира дают свои добавочные эффекты. И, как ни странно, мультипликация в силу своей априорно условной природы выдерживает подобные перегрузки. В мультипликации реальность создается художником. Она принципиально рукотворна. Поэтому в отличие от игрового мультипликационное кино не должно каждый раз доказывать свои права на художественную реальность. В силу этого мы свободнее в своих возможностях, в одном эпизоде можем соединить кадры сверхусловные, для игрового кино немыслимые, с абсолютной физической достоверностью происходящего. К примеру, проход Акакия Акакиевича после департамента по темной улице должен быть предельно достоверен, разумеется, в законах языка мультипликационного кинематографа. Но вот герой исчезает в темноте, за светом фонаря, и вслед ему, как почетный караул, по обеим сторонам улицы выстраиваются ровные ряды букв. Для мультипликации — условный прием, для игрового кино — сверхусловный, который оно вряд ли выдержит. С другой стороны, то, что когда-то было исключительной монополией игрового кино, сейчас в более острой форме доступно и мультипликации. После «Сказки сказок» для меня, например, совершенно изменилось понятие времени в мультипликации. Оно было у меня са-

мым традиционным, то есть когда на эпизод отпускается ровно столько времени, сколько нужно зрителям, чтобы уяснить некую информацию, заложенную в нем. Как будто дело только в этом! Однако установка на информативность действительно обусловливается самой природой рисованной мультипликации. Изображение рисованной мультипликации в отличие от изображения в технике перекладки не выдерживает длительной статики на экране — оно превращается в абстракцию и распадается. Технология перекладки имеет другую изобразительную насыщенность и соответственно с этим требует другого времени восприятия.

Я вообще противник пресловутой краткости в мультипликации, которая считается чуть ли не ее привилегией по отношению к другим видам кинематографического искусства. Краткость не позволяет проявить нечто невидимое в зримых образах, она не позволяет создать определенное эмоциональное поле, которое окружает героя. Уже после написания режиссерского сценария проход Акакия Акакиевича по улице, который мы планировали уложить секунд в сорок, вдруг начал расползаться изнутри. Мы долго с оператором Александром Жуковским вымеряли этот эпизод, в результате чего стало понятно: какие там сорок секунд! Эпизод должен стать едва ли не отдельной главой фильма.

Это большая удача, если по мере нарастания временно́й длительности одного и того же плана на экране соответственно меняется и восприятие зрителя. Я еще на «Сказке сказок» пытался проверить, что способен выдержать долгий крупный план в мультипликации, потому что здесь совершенно иначе работают ритм и жест. Удельный вес, например, жеста на единицу времени в мультипликационном кино, мне кажется, выше, чем в игровом. Поэтому здесь приближение экранного времени к физическому, реальному требует просто отказа от традиционных для мультипликации форм и средств выражения. Особенно явственно это проявляется на стыках условного и реального времени. Даже когда в кадре задана условная среда, реальный звук преобразует ее.

Таким образом, и темноту можно обыграть только на звуках. Потому что темнота сама по себе становится реальностью только в зрительском воображении. И мультипликация в этом плане, как и во многих других, имеет определенное преимущество перед игровым кино. Мне кажется, что «Двойник» Достоевского или «Скверный анекдот» могут быть более выразительны в мультипликации. Ну, а «Нос» Гоголя словно рожден для нее. Ведь у мультипликации так же, как и у игрового кино, свои представления об условности изображаемого мира и свои представления о его реальности. Разница в подходе обусловлена разницей средств выражения.

Т. И. Тем более что условность и реальность, если они в своем строе высокохудожественны, то в игровом ли кино, или в рисованном они на равных создают искомую правду искусства, которая может оказаться сильнее в самом сверхусловном фильме, а в самом бытово-натуралистическом может и вовсе не присутствовать. Естественно, что для игрового кино чаще бывает наоборот, так как ему заведомая условность дается труднее. Но, как известно, искусство не продлевает окружающую нас действительность в видимых формах, оно лишь соотносится с ней.

Ю. Н. Если судить только по внешним признакам, то разница между так называемой реальностью и так называемой условностью весьма относительна. Скажем, реальны или условны очертания причудливо скомканной бумаги, подсвеченной каким-то источником света? Или, скажем, картина Федотова «Игроки», которую, я считаю, надо показывать на операторском факультете ВГИКа? Потому что художник в ней таким образом построил свет, как редко кто из операторов может сделать. Одну свечу он поставил за бутылку на столе, и от этого она перестает быть материальной, вторую свечу закрыл фигурой стоящего к нам спиной игрока. И вся эта фигура черная, лишь контур ее светится контражуром. Герой же, сидящий лицом к нам, освещен двумя свечами одновременно, причем одна из них, догорающая, светит сильнее, и поэтому и тень, и свет с одной стороны работают гораздо контрастнее, чем с другой. Кроме того, снизу вверх идет дополнительная подсветка от свечи, находящейся за бутылкой, что придает физиономии героя, который держит в зубах сигару, выра-

жение безумия и застывшей мертвенности одновременно. Оскал делает лицо игрока еще более уродливым и масочным. Федотов, казалось бы, прибегает к неким сверхусловным приемам, но на самом деле они сверхреальны, и никакого художественного насилия над изображением не происходит, просто он естественные выразительные возможности, заложенные в реальности, довел до совершенства.

Т. И. Таким образом, из реального приема может родиться условность как таковая, а из условного приема — некая реальность. И все это станет правдой искусства, если будет обеспечено правдой внутреннего развития действия. А внешне оно может воплощаться в самых различных, вплоть до фантасмагорических, формах. И здесь огромную роль играет ракурс авторского взгляда.

Скажем, человек видит, как по раковине умывальника ползет муравей. Перед каждым из них — одна и та же физическая реальность — раковина. Но для человека раковина — утилитарна, он привык не фиксировать на ней свое внимание, она в общем ряду окружающих его предметов, для муравья она — огромный, неизведанный мир. И вот такие многочисленные ракурсы, столкновения разных пространственных миров обступают нас со всех сторон. Ракурс определяет и взгляд автора. Но если в игровом кино он обычно приближается к взгляду нормального взрослого человека, то в мультипликации, где безраздельно властвует сотворенная художником реальность, прием ее ракурсного построения может быть использован гораздо свободнее.

Ю. Н. Конечно. Ведь ту же улицу, по которой проходит Акакий Акакиевич, можно увидеть и как бы его глазами, и как бы со стороны. А можно — и это является для нас искомым — увидеть одновременность сосуществования этих двух пространственных миров — мира Акакия Акакиевича, который видит перед собой только ровные строки букв, и мира, который просто бурлит вокруг него, и, сталкиваясь с которым, он на секунду возвращается из своего небытия, или, вернее, отлетает из своего бытия. И здесь самое главное — определить не только свое, но и его вИдение реальности. Чем она является для нас, для него? Акакий Акакиевич окружающую его действительность воспринимает не далее вытянутой руки. Однако такой ракурс реальности имеет отношение только к первой части фильма, условно я ее называю идиллической.

Т. И. Что значит части?

Ю. Н. Я для себя, чтобы иметь некий обобщающий модуль фильма, делю его на три части: идиллическую, реалистическую и фантастическую. Первая часть — это как бы проекция авторского взгляда изнутри того мира идиллии и покоя, в котором жил герой вплоть до ограбления. Во второй части, драматической, бытово-прозаической, автор — как бы бесстрастный свидетель происходящих событий. Она начинается с того момента, когда у Башмачкина украли шинель и тот бежит к частному приставу справиться о ней.

Акакия Акакиевича, как гром среди ясного неба, настигает удар судьбы, когда реальность, которую он не замечал, замещая ее реальностью буквы, вдруг обрушивается на него со всей мощью и неумолимостью. И это должна быть жесткая, строго регламентированная реальность — и в эпизоде с частным приставом, и в департаменте, и на приеме у значительного лица. А в эпизоде смерти Акакия Акакиевича она принимает еще и формы откровенной физиологичности. Но направленное движение к смерти начинается раньше, в первой части, как только появляется мотив шинели.

Ведь Башмачкин панически боится каких-либо новшеств, он боится внедрения в свою жизнь любого нового лица, любого нового дела. Когда в порядке поощрения один из начальников попробовал дать ему другую, более сложную работу, в которой надо было «переменить заглавный титул да переменить кое-где глаголы из первого лица в третье», то А. А. попросил оставить его в прежнем качестве — переписчика.

Т. И. И дело здесь не только в природном консерватизме Акакия Акакиевича, но и в том, что он не участник этой устрашающей чиновничьей машины, и хотя он, конечно же, не традиционный герой-одиночка, который всегда вне «игры», однако он (и, кажется, это беспрецедентный случай в русской литературе) умудряется в ее эпицентре создать свой собственный вакуум.

Ю. Н. И он во что бы то ни стало хочет сохранить свою безмятежную идиллию, сохранить связь с этой чистой формой, с орнаментом букв. А новая шинель потребовала от него новой жизни. Еще будучи в проекте, она сделала само существование Башмачкина иным, «как будто бы он женился» и «какая-то приятная подруга жизни согласилась с ним проходить вместе жизненную дорогу...»

Т. И. Гоголь пишет, что он «сделался как-то живее, даже тверже характером».

Ю. Н. Даже огонь показывался порою в его глазах. Но самое главное — шинель начала перетягивать на себя его творческую энергию переписывания. В день получения новой шинели он дома ничего для себя не писал, «а так немножко посибаритствовал...» Одну эту фразу Гоголя можно раскручивать сколько угодно. Предположим, если бы Акакия Акакиевича не ограбили, как бы дальше пошла его жизнь? Осталась бы прежней?

Т. И. Когда Акакий Акакиевич в новой шинели шел на вечеринку к своему сослуживцу, то вдруг с любопытством остановился перед освещенными окнами магазина, чему-то усмехнулся и пошел своей дорогой. Чему он усмехнулся, рассказчик не знает: «ведь нельзя же залезть в душу человека и узнать все, что он ни думает...» Но о чем бы ни думал Башмачкин, он уже — и это явственно видно из данного эпизода — обручился с жизнью посредством своей невесты-шинели.

Ю. Н. И когда такой человек выходит из своего тотально замкнутого пространства и вступает в окружающий его мир, что с ним должно происходить?

Т. И. Он мгновенно погибает. Символисты бы сказали, что здесь мотив невесты-смерти.

Ю. Н. Для Гоголя этот мотив вообще довольно характерный. Однако смерть Акакия Акакиевича никак нельзя делать ни символичной, ни фантастичной. Она должна быть гораздо сильнее прозаичностью, будничностью происходящего. Человек умирает, а мы видим комнату, кровать, рваные обои, и все это подробно, отстраненно от главного события. Натурализм, физиологичность среды, обступающей со всех сторон умирающего героя, надо довести до максимально воспаленного предела. Но и здесь ни в коем случае нельзя делать комнату-гроб, чтобы не было ощущения задавленности. Ракурс, о котором вы говорили, здесь должен работать именно на стыке мира внутреннего, угасающего и мира внешнего, агрессивного в своей неизбывности, беспощадного в своей бестактной оголенности и своей грубости.

Т. И. А буквы перед смертью появляются?

Ю. Н. Я еще не знаю. Ведь Акакий, умирая, о них совершенно не думает. Но они могут появиться уже после смерти, выстроиться, например, в длинные ряды, как для почетного караула, впрочем, я еще совсем не знаю, как это должно быть...

Т. И. А третья часть фильма, вы сказали, фантастическая?

Ю. Н. Да, это когда возникает фантом чиновника-мертвеца. Вообще-то эта тема должна заявляться и раньше — в проходах Акакия, когда реальность вдруг взвихряется сама по себе, а потом на пороге его комнаты опадает. Она должна присутствовать как морока, как наваждение и в мотиве значительного лица. Ведь Гоголь пишет, что он в душе был «добрый человек... но генеральский чин совершенно сбил его с толку», и нередко его собственное положение тоже «возбуждало жалость». Но правила игры, которым он, в отличие от Башмачкина, подчинился, сильнее его благих намерений. «Сострадание было ему не чуждо; его сердцу были доступны многие добрые движения, несмотря на то, что чин весьма часто мешал им обнаруживаться». И в присутствии друга он распекает Акакия Акакиевича таким громовым голосом, что его выносят из комнаты, а затем через несколько дней, вконец замучившись угрызениями совести, он посылает к нему чиновника, узнать, не надо ли помощи.

Но фантастическое должно взвихриться с того момента, когда «по Петербургу пронеслись вдруг слухи, что у Калинкина моста... стал показываться по ночам мертвец в виде чиновника». «По Петербургу пронеслись вдруг слухи» — по одной этой фразе можно снимать фильм. (Такие же слухи проносятся о Ревизоре, о капитане Копейкине, о Носе, который гуляет по Невскому проспекту.) Я представляю себе, как из темноты вдруг появляются головы, лица, которые передают друг другу эти слухи, и все

это вскипает, раскатывается по всему Петербургу, как круги по воде от брошенного в нее камня. И все это переплетается с городом, с кубами его домов, с Невским проспектом. Но в одно мгновение «обманчивый свет фонаря», словно почувствовав состояние героя, может все изменить вокруг него, как, скажем, в «Невском проспекте». «Тротуар несся под ним, кареты со скачущими лошадьми казались недвижимы, мост растягивался и ломался на своей арке, дом стоял крышею вниз, будка валилась к нему навстречу, и алебарда часового вместе с золотыми словами вывески и нарисованными ножницами блестела, казалось, на самой реснице его глаз». По существу этот образ сродни поэтике 10—20-х годов нашего века. Отмечалась, например, причастность Гоголя даже к кубизму. Но Гоголь соединяет в себе такое многообразие изобразительных мотивов, что здесь не знаешь, из чего выбирать.

Т. И. А как вы собираетесь делать гротеск?

Ю. Н. Это самый сложный для меня момент. Сложный не в плане принципиальной для мультипликации невыполнимости, она, напротив, тяготеет к открытой гротесковости, и Андрей Хржановский здесь большой мастер. Сложный в плане того, что литературный гротеск всегда объемен, а в переводе на язык рисованного кинематографа чаще всего однозначен в графической карикатурности. Однако каким-то образом решать эту проблему надо. Хотя стилистика гротеска мне в принципе не свойственна.

Т. И. А прием комического сказа с характерной для него языковой игрой вы сохраните?

Ю. Н. Это тоже очень сложный для меня вопрос. То, что текст Гоголя может присутствовать в фильме только как вехи на пути развития фильма, для меня очевидно, иначе он убьет экранный образ. Но как сохранить голос рассказчика, который не должен быть сказовым сопровождением всего действия?

Т. И. Но жанрового, стилевого, интонационного монохрома в фильме не будет?

Ю. Н. Нет, не будет. К примеру, идет мотив буквы, и вдруг свистопляска метели, когда снег слепит глаза, а Башмачкина толкают, сбивают с него шляпу, кто-то кричит в самое лицо, и тут же оскал лошадиной морды, а знаете, оскалившаяся лошадь — чистый дьявол. И все это должно быть какими-то рваными бросками, перебоями ритма. И вдруг весь этот калейдоскоп словно обрывается безмятежной тишиной какой-то узкой улочки, на которой живет Акакий Акакиевич. А дальше идет эпизод в комнате. И на мой взгляд, именно из-за предваряющего прохода Башмачкина по городу он будет работать еще сильнее, чем если бы был взят сам по себе. На фоне фантастического гротеска малейшее проявление бытовых подробностей делает происходящее более достоверным.

Т. И. А малейшее проявление человеческого потрясает. Собственно, именно так в гоголевском тексте работает знаменитая фраза А. А. «Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?»

Ю. Н. Я сейчас все время стараюсь вспомнить тот ужас, который пережил в детстве, первый раз прочтя эту фразу. Ужас бессилия.

Т. И. А как вы относитесь к собственно лирическим отступлениям в сценарии Петрушевской о жалости, о милосердии?

Ю. Н. По-моему, они замечательны.

Т. И. Но ведь у Гоголя почти нет этой прямо направленной к читателю речи. Впрямую он обращается к читателю, только когда говорит о чем-нибудь заведомо второстепенном, например о том, как давали имя Башмачкину. И на это, как и на какие-то малозначительные детали — табакерка Петровича, чепчик его жены, — Гоголь не жалеет места. Зато все самое серьезное и сокровенное он дает предельно сжато и в основном в речи косвенной, пронзая ее какой-то одной, выбивающей мгновенные слезы читателя фразой. Сценарий же отличают от гоголевской «Шинели» не только эти прямые обращения к читателю, но и откровенный публицистический пафос, который в них заложен и который переакцентирует даже сюжетное развитие действия — здесь, например, шинель крадут сослуживцы, желая над Акакием Акакиевичем подшутить. Вы в своей работе ориентируетесь на такую заостренную публицистическую направленность сценарного материала?

Ю. Н. Конечно же, прямого обращения к зрителю экран не выдержит, то есть прямого словесного обращения. Это должно проявиться в каких-то других формах. Скажем, в «Лисе и Зайце» Заяц независимо от того, что он делал, все время смотрел прямо в зрительный зал.

У него были такие большие глаза, которые, казалось, обращались прямо к тебе. В «Шинели» тоже должно быть что-то похожее, но скорее в плане интонации и ни в коем случае как некий прошивающий весь фильм мотив, иначе вся эта история может стать банально сентиментальной. А больше всего я боюсь двух вещей: морализирования и ходульной мелодраматической серьезности. Ведь в «Шинели» нет ничего легче, как выжать слезу из зрителя.

В этом смысле очень показателен финал повести. После смерти Башмачкина, после всей этой фантасмагории с чиновником, крадущим шинели, вдруг напоследок, под занавес — анекдот с коломенским будочником, который видел привидение собственными глазами, однако оно «было уже гораздо выше ростом, носило преогромные усы» и, спросив: «Тебе чего?..», — показало «такой кулак, какого и у живых не найдешь». Будочник ответил: «Ничего», — да и поворотил тот же час назад». В одном этом «Тебе чего?..» — «Ничего» — заключен искомый для читателя момент разрядки и очищения. Это как в детстве, когда наплачешься вдосталь, а потом вдруг чему-то рассмеешься, и наступает такое сладостное облегчение...

Т. И. Какое количество разных стилевых, интонационных напластований соединится в художественном единстве фильма! И все это мультипликация способна выдержать?

Ю. Н. На мой взгляд, для мультипликации романная форма — идеальна. Только очень важно точно определить ритмический рисунок всего построения фильма. Я достаточно неплохо чувствую ритм секунды, и в процессе съемок каждую снимаемую монтажную фразу независимо от дальнейшей музыкальной записи, несколько раз прогоняю через монтажный стол и простукиваю стеклографом на пустой пленке некий звучащий во мне ритм. Таким образом, я уже на этой стадии получаю куски, почти адекватные тем, которые потом войдут в фильм. Причем в разные состояния одну и ту же монтажную фразу можно ритмически построить по-разному. Но уже сделав два-три куска, ты последующие будешь выстраивать сообразно с тем ритмом, который заложен в первых. И так по нескольким ритмическим точкам выстраивается и общая кривая ритма картины. В таком построении есть определенные закономерности, точно так же как в ритмическом построении живописного, музыкального произведения, когда по части можешь ощутить целое и когда ритмический рисунок финальной кинофразы начинает отражаться в начальной.

Но каким образом мы все это будем делать в данной картине? Вообще когда начинаешь оглядывать весь фильм, то кажется, что это такая гора, которую невозможно одолеть. Легче представлять себе какую-то часть фильма. И мне кажется, что если каждая часть будет правдива, то весь фильм может сложиться в нечто единое. А если изначально руководствоваться некой общей головной идеей, то в угоду ей все будет либо спрямляться, либо начнет расползаться в разные стороны.

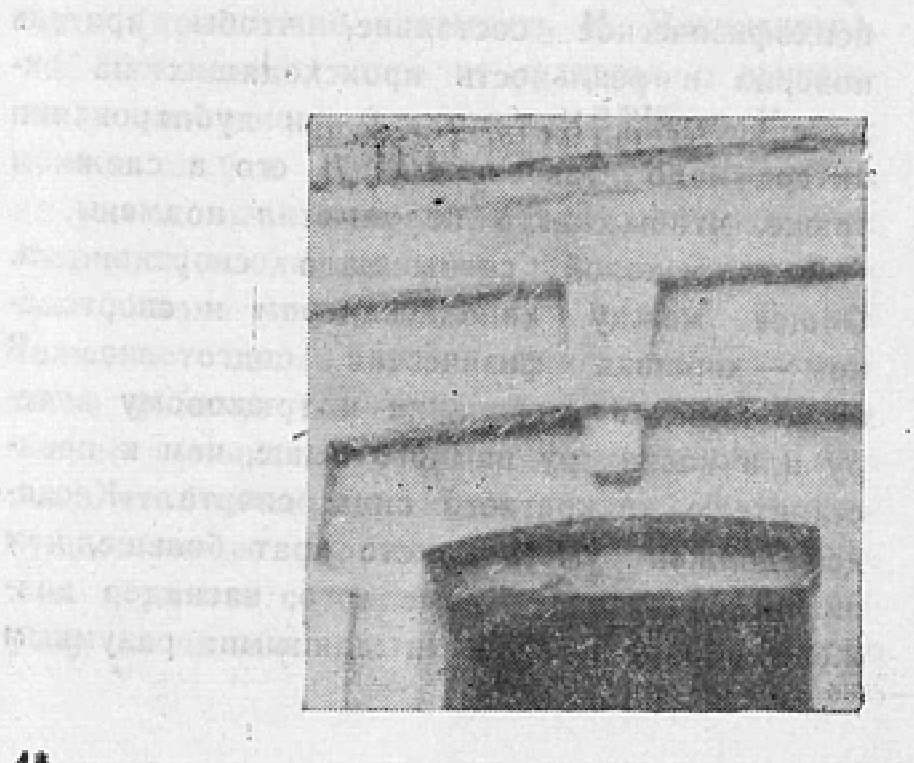
Для меня главное, чтобы я был максимально правдив в каждой отдельной точке фильма. А целое? Но, в конце концов, каков я, каковы мы все, авторы, — таким и фильм будет.

Каскадеры без романтики

Профессия трюкового актера, каскадера, еще совсем недавно не значившаяся в кинематографической «табели о рангах», заняла сегодня свое место среди других киноспециальностей. В постановлении ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О мерах по дальнейшему повышению идейно-художественного уровня кинофильмов и укреплению материально-технической базы кинематографии» впервые особо определяется профессиональный статус трюкового актера в съемочном процессе.

В публикуемой подборке материалов каскадеры размышляют о художественных возможностях трюкового решения сцены, о проблемах каскадерского мастерства, включаются в актуальный разговор о профессионализме в кино.





О нашей профессии

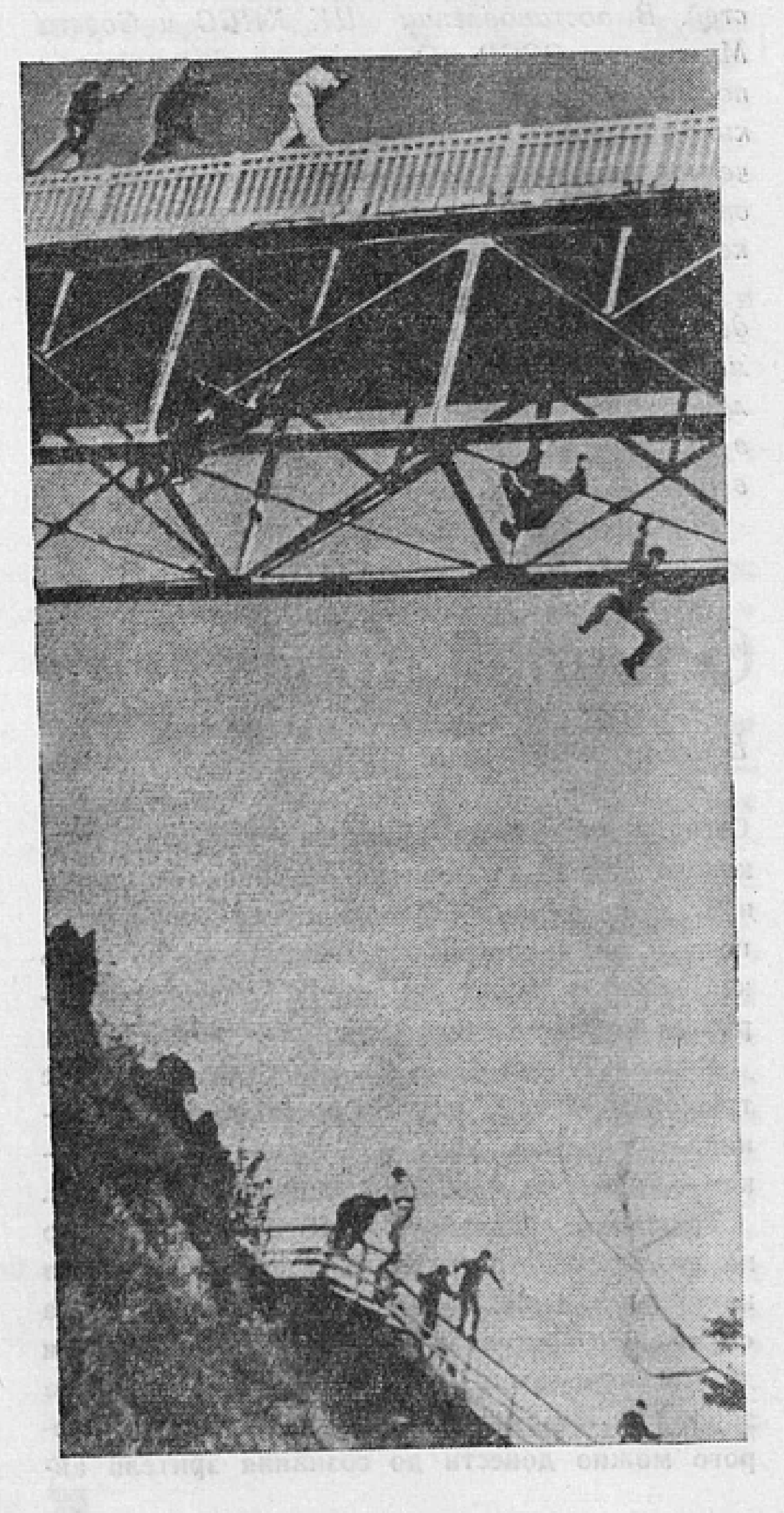
В. Жариков

Сегодня профессия кинокаскадера или трюкового актера становится все более популярной, даже модной. О каскадерах много пишут, у них охотно берут интервью, но мало кто знает о наших проблемах, решение которых — насущное дело кинематографа.

Поскольку серьезный разговор о работе трюкового актера на страницах журнала возникает впервые, хочу уточнить, что это такое — трюковая сцена в современном фильме.

Трюковая сцена — это не вставной номер на потеху кинозрителям, а фрагмент цельного кинопроизведения, несущий определенную смысловую нагрузку. Трюк такое же, как и другие киноприемы, художественное средство экранной выразительности, с помощью которого можно донести до сознания зрителя ав-

На тренировке



торскую идею, авторскую задачу. Трюк — это кульминация конкретного действия, часто — точка наивысшего накала драматического единоборства. Поэтому когда видишь трюк ради трюка, трюк только ради зрелища, да и притом натуралистического, жестокого (что нередко еще бывает), воспринимаешь подобное как явный художественный просчет. Нагромождение бессмысленных убийств, жестокость на экране в разных трюковых вариантах чаще всего свидетельствуют о низком уровне фильма. Хотя, естественно, я не отрицаю самой возможности жестоких трюковых сцен. Речь идет о том, что в основу трюкового решения должен быть положен принцип идейно-художественной необходимости и достоверности.

Что же надо сделать для того, чтобы сказанное выше претворялось в жизненной практике?

Уже сегодня (а тем более завтра) кинематограф, прибегающий к трюковым съемкам, обходиться случайными людьми не может. Кинематографическую культуру кинокаскадера или трюкового актера, как и умение профессионально выполнять весь сложный комплекс трюковой работы, нужно постигать специально. От кинокаскадера требуется не только способность совершать разнообразные сложные трюковые действия (прыгать и падать с большой высоты, с мчащегося транспорта и лошадей, гореть, участвовать в автокатастрофах и т. д.). Он должен обладать и особым актерским мастерством: так подать трюк, так по-актерски точно сыграть нужное психофизическое состояние, чтобы зритель поверил в реальность происходящих на экране событий. К тому же при дублировании актера надо так подменить его в сложном трюке, чтобы никто не заметил подмены.

Для трюковой сцены мало спортивности. Общее между кинокаскадером и спортсменом — хорошая физическая подготовка. В остальном же требования к трюковому актеру или каскадеру намного выше, чем к представителю конкретного вида спорта. Каскадер должен уметь во сто крат больше, чем любой спортсмен. Кроме того, каскадер должен обладать особыми данными: разумным

чувством риска и внутренним спокойствием, умением владеть собой в любой сложной, быстро меняющейся ситуации, психологической и физической готовностью к сложным действиям, расчетливостью. Иначе или плохо будет сделана работа, или неизбежна травма.

Из всего сказанного следует, что профессия каскадера достойна серьезного внимания и уважения. Тем более что она имеет глубокие корни в истории кино.

С чего начиналось трюковое дело в нашем кинематографе? Как известно, звук пришел на экран не сразу. И актер не мог донести до кинозрителя мысль в слове, он говорил с экрана языком мимики, жеста, пластики, действия. Актер немого кино должен был, таким образом, хорошо владеть своим телом, уметь прыгать, падать, плавать и делать еще многое другое. Иными словами, актер немого кино был еще и каскадером. Недаром члены ФЭКСа — Фабрики эксцентрического актера, где в свое время работали С. Герасимов, А. Кострички́н, О. Жаков и многие другие замечательные киноактеры и режиссеры, постоянно тренировались, учились каскадерскому искусству. Я не говорю уже о кулешовской мастерской, где работали С. Комаров, А. Хохлова, Б. Барнет, В. Пудовкин и где вся эстетика была основана на трюке.

Пусть трюки тех лет не отличались большой сложностью, но без них, без трюкового действия, профессия киноактера была просто немыслима. И актеры немого кино были прекрасно и разносторонне подготовлены физически (достаточно вспомнить И. Ильинского).

К сожалению, этого не скажешь о выпускниках актерского факультета ВГИКа. У вгиковцев слабая физическая подготовка. Они не умеют выполнять даже простые трюковые элементы, плохо сидят на лошади, плохо фехтуют, плохо умеют «драться» и т. д. В исполнении такого актера герой приключенческого фильма, едва появившись в кадре, начинает вызывать зрительское недоверие. Думаю, что нужно коренным образом изменить существующее положение вещей. ВГИК должен обратить серьезное внимание на эту сторону воспитания актера, выпускать людей, умеющих хорошо двигаться, способных сниматься в трюковых сценах.

Впрочем, может быть, эти пробелы в подготовке кинематографистов являются следствием того, что пришедший в кинематограф звук заставил почти на тридцать лет забыть о главном достижении немого кино — умении на языке жеста, пластики, действия выразить мысль, «рассказать» смешную или трагическую историю.

Лишь в послевоенные годы наш кинематограф вернулся к трюковому действию. Тогда же произошло и разделение труда — на актерский и трюковой, появилась потребность в профессиональных каскадерах.

Большая заслуга в возрождении трюковой культуры принадлежит замечательному конному кинокаскадеру послевоенного времени Петру Тимофееву, выходцу из кантемировского конного цирка. Петр Тимофеев снялся почти в ста пятидесяти фильмах. Его конные трюки в картинах «Кочубей», «Бег», «Ватерлоо», «Белое солнце пустыни», «Решающий шаг» и других являются сейчас своего рода классикой.

Сегодня в кино есть несколько каскадерских групп, которые переживают период становления, роста. Совершенно очевидно, что самодеятельный период себя уже исчерпал, необходимы новые шаги для профессионального развития. И недавнее постановление «О мерах по дальнейшему повышению идейно-художественного уровня кинофильмов и укреплению материально-технической базы кинематографии», где вопрос о профессионализации каскадеров рассматривается специально, выражает насущные потребности кинопроизводства.

Хочу отметить, что у нас сложилось несколько каскадерских школ, каждая из которых имеет свои особенности.

Каскадеры А. Филатов, Н. Сысоев, О. Корытин, У. Вейспал, О. Федулов делают главный акцент на зрелищность в исполнении трюка, стремятся к трюкам максимально сложным, рискованным, которые могли бы стать своеобразными рекордами в каскадерском деле. Особенно яркий зрелищный стиль трюковой работы продемонстрирован группой



На тренировке



Филатова в фильмах «Хлеб, золото, наган», «Шестой». Достоинства этого стиля очевидны, но очевидны и недостатки: в названных картинах трюк, как правило, оказывается самоценным, непосредственно не связанным с развитием драматического действия, развитием характеров.

Спортивное направление в каскадерском искусстве представляет постановщик кинотрюков А. Массарский. Он считает, что исполнение трюков и создание трюковых сцен по плечу любому хорошему спортсмену. Действительно, после небольшой специальной подготовки некоторые виды трюковых сцен спортсмены могут осуществить. Однако кинематограф все чаще испытывает нужду в каскадере-универсале, обладающем широкими трюковыми возможностями. Трюковые задачи сегодня усложнились в связи с необходимостью сделать трюк элементом общего образного решения фильма. Они требуют именно каскадерского, а не чисто спортивного опыта.

Конечно, занятия спортом обеспечивают хорошую общефизическую подготовку. Но этого еще мало. В отличие от А. Массарского я думаю, что далеко не каждый, даже выдающийся спортсмен может стать каскадером. В моей практике два чемпиона мира и несколько мастеров спорта международного класса оказались неспособными к сложной трюковой работе. В фильме «Место встречи изменить нельзя» член сборной страны по автогонкам делать трюк со «студебеккером» отказался, и его выполнили О. Федулов и я, хотя мы не автогонщики. Трюковая работа — это профессия, а всякая профессия требует не только предрасположенности, но и специальной подготовки, выучки.

Я выделил наиболее заметные направления в каскадерском искусстве и сделал это с тем, чтобы всем нам яснее стали те проблемы, которые предстоит решать, и решать не откладывая.

Я уже говорил, что само по себе каскадерское мастерство не приходит. Достигнуть высшего исполнительского искусства трюкового киноактера можно, находясь в постоянном тренинге. Причем регулярные тренировки-репетиции позволяют не только добиться

высокой степени профессионализма, но и повысить технику безопасности трюковых сцен. Например, «киношные» драки основаны на технически точной имитации (в кинодраках, естественно, никто никого не бьет по-настоящему) и психологической достоверности. Такие эпизоды требуют длительной и тщательной отработки, чтобы избежать возможных травм. Разнообразные падения и прыжки — с крепостных стен, с мчащихся поездов, с гор, с лестниц — весь этот технический арсенал необходимо хорошо освоить задолго до того, как каскадер появится перед камерой.

И тут возникает еще одна проблема: страховочные средства, страховочный костюм каскадера — другими словами, техническое обеспечение трюковых сцен, без которых резко увеличивается опасность травмы.

Особенно сложны в кино трюки с разнообразной техникой, например автокатастрофы. Один из французских автокаскадеров говорил, что для поддержания хорошей каскадерской формы он при отработке разнообразных автотрюков разбивает в год около семисот (!) автомобилей. Берет он их на автосвалке за гроши. Мы же разбиваем ноль целых ноль десятых, хотя могли бы использовать для своих тренировок списанные машины — им все равно идти под пресс, а для пресса не имеет значения, какой вид имеет автомобиль. (Замечу, что ежегодно у нас списывается немало автомашин разных марок.)

Итак, постоянный тренинг в межсъемочный период. Как могла бы помочь этому школа высшего каскадерского мастерства! Потом следовало бы подумать о создании комплексного центра трюковых съемок, куда составной частью войдет каскадерская школа. На базе такого центра можно будет делать на самом высоком профессиональном уровне не только «земные» приключенческие фильмы, но и технически сложные космические и научно-фантастические кинокартины.

Для дальнейшего развития трюкового искусства нужны специалисты, умеющие придумывать трюки и готовить каскадера к их исполнению, способные изобретать, конструировать и изготовлять разнообразные технические и страховочные средства. Сегодня же каскадеру приходится совмещать в одном лице и изобретателя, и конструктора, и инженера, и постановщика трюковых сцен, и их исполнителя. Не пришла ли пора перейти к профессиональной дифференциации?

Словом, нерешенных вопросов немало, и от того, как скоро мы сумеем их решить, зависит уровень многих наших кинолент, уровень художественный, профессиональный.

Трюк надо готовить!

Разговор о трюковом решении эпизода, о подготовке трюка в кино продолжают члены каскадерской группы Усена Кудайбергенова.

Беседу ведет киновед Виталий Фуртичев

Виталий Фуртичев. В стране работает несколько групп каскадеров. Есть ли какое-либо отличие, собственное лицо у вашей группы?

Усен Кудайбергенов. Скажу так: наша группа занимается прежде всего конным трюком, в основе которого советская цирковая школа верховой езды, объединяющая различные национальные школы. Сам я — бывший артист киргизского цирка. Работающий с нами Мухтарбек Кантемиров, сын Алибека Кантемирова — одного из основателей советского конного цирка, — знаток и мастер осетинской джигитовки. А вот Евгений Богородский, ростовчанин, познакомил нас с элементами наезднического искусства донских казаков. Известно, что советская джигитовка — лучшая в мире, и мы стараемся использовать и развивать все ее достижения. Никто из зарубежных каскадеров такого собирательного опыта не имеет...

Виталий Фуртичев. А американские ковбои, японские самураи... Разве они плохие наездники?

Саттар Дикамбаев. Неплохие, но у них другая школа. У американских наездников, например, расчетливость преобладает над эмоциональностью. А приемы нашей джигитовки немыслимы без выражения настроения, без артистизма, взрыва чувств, удали, если хотите... Джигитовка трудно дается американским, японским, даже мексиканским наездникам. А у нас это в крови, пятилетним ребенком я уже владел конем, в десять — участвовал в конных состязаниях... Это, можно сказать, генетическое наследие, которое мы получили от наших отцов. Чингиз Айтматов как-то сказал, что мы благодарны предкам, оставившим нам игры мужественных. Эти слова писателя могли бы стать девизом нашей группы. Я думаю, что никто сейчас не владеет оружием на коне лучше наших ребят... Мало кто из иностранных каскадеров может на полном скаку пролезть под лошадью... Кто падал с конем в воду с высоты сорока метров? Мы это уже освоили...

Султан Дикамбаев. Если удастся загнать коня в обрыв...

Саттар Дикамбаев. Загоняем силком... Лошадей нам выделяют таких, что их трудно горячить, трудно заставить работать. Трудно и сохранить в рискованном трюке... Потом нас упрекают: покалечили, погубили лошадь... А дело не в нас. Мы не враги коню, мы его любим, знаем его повадки, возможности. И всем понятно, что губить животное бесчеловечно. Дайте мне здорового, сильного, молодого коня, и он не разобьется, не сломает ногу, не подохнет на лету от разрыва сердца. А нам дают кляч, подлежащих списанию. Каскадерам для работы выделяют лишь то, что уже никому пригодиться не может.

Евгений Богородский. Вот свежий пример. Недавно на одном фильме нам была поставлена задача перевернуться на тачанке. Мы подготовили к трюку подходящую повозку, а перед самой съемкой прибегает реквизитор и, что называется, заслоняет тачанку своей грудью: сломаете реквизит, а я за него отвечаю, только через мой труп! Чтобы не сорвать съемку, пришлось работать в наспех подготовленной телеге. Потеряли силы, время, а в конечном счете — проигрыш в качестве работы.

Виталий Фуртичев. А что же режиссер, администрация?

Александр Андреев. Режиссер и администрация в этих случаях безмолвствуют. Материально ответственное лицо — реквизитор. А режиссер и администрация ничего заранее не предусмотрели, с нами не посоветовались. Обычно как это бывает? Вызывают на съемки: нужно сделать то-то. И начинается самодеятельность. Все приспособления изобретаем и готовим своими руками: от убирающихся ножей, защитных приспособлений от огня (гореть нам приходится довольно часто) до сложнейших пиротехнических устройств. Ходим по свалкам, собираем куски металла, дерева — из этого и мастерим все необходимое. И все сами, все своими руками. О технических специалистах — инженерах трюка, которые бы рассчитывали прочность всех наших приспособлений, остается только мечтать...

Коста Бутаев. Спортсмены перед соревнованиями проходят сборы, правильно питаются, тренируются, отдыхают, а мы?.. Ночью прилетаем, весь день готовим трюк, спорим, доказываем, требуем. Усталые, вымотанные приходим на съемку. А ведь каждый трюк требует напряжения, сосредоточенности не меньшей, чем у спортсмена, идущего на рекорд. К нам приходят ребята из большого спорта. Способные, может быть, очень способные и перспективные. Но большинство не задерживается — не выдерживают моральных и физических перегрузок.

Виталий Фуртичев. И все же, если откровенно, не так уж часто приходится видеть на экране сложные трюки.

Усен Кудайбергенов. Режиссеры не знают наших возможностей, а потому не могут планировать сложные трюки.

Омуркул Борыбаев. Кинорежиссера Альгимантаса Видугириса я уважаю и в профессионализме его не сомневаюсь. Но вот трюки в фильме «Мужчины без женщин», если говорить честно, примитивны... Я работал на этом фильме художником и как каскадер. Нужно было осуществить падение лэповца в

На репетиции



момент переправы бульдозера по канатам через пропасть. Я предложил эффектное падение с высоты около 50 метров. Техника этого трюка мне хорошо известна, риска не было никакого. Но даже Видугирис, режиссер смелый, дерзкий, рискующий, не пошел на это. Отчего? Оттого, что не знал ни каскадерских возможностей, ни технологии трюка. И этот случай — не исключение, а правило в нашем кино.

Усен Кудайбергенов. У меня иногда появляется ощущение, что наша режиссура идет по пути наименьшего сопротивления и толкает на этот путь нас...

Александр Карин. До чего же надоели (и зрителям тоже!) все эти подсечки, падения — весь небогатый трюковой арсенал, которым исчерпываются обычно режиссерские задачи...

Султан Дикамбаев. В «Ярославе Мудром» режиссер Г. Кохан разрешил нам сделать довольно сложный трюк. Мы падали со стены высотой восемь метров, а затем еще пятнадцать метров скатывались с круглого вала. Но мало осуществить трюк, нужно его еще и подать изобразительно. А оператор снял так, что ощущение высоты совершенно не было передано. И все наши усилия пропали даром...

Саттар Дикамбаев. Мы готовы к исполнению любых трюков, не просто конных, но комбинированных — каскадеры нашей группы становятся универсалами, они могут и джигитовать, и прыгать, и тонуть, и гореть, могут имитировать схватки, владеют всеми видами оружия, работают на автомобиле... Стоит ли говорить, как могло бы обогатиться наше кино, используй оно все, что мы умеем. Но сложный трюк не сымпровизируешь, его нужно заранее продумать, подготовиться к его выполнению.

Усен Кудайбергенов. Каскадеры нуждаются в подготовительном периоде. Если режиссеры будут подключать нас к работе над режиссерским сценарием, как включают оператора, художника, композитора, они получат десятки предложений по решению того или иного эпизода с помощью трюков, а администрация сможет заблаговремен-

но подготовить все необходимые материалы и технику.

Каскадерский трюк — это не только зрелищный эффект. Я уверен, что это еще и способ достижения подлинности в изображении событий, особенно в исторических фильмах. Кроме того, трюк в кинематографе может стать и средством раскрытия психологии героев. Все это я говорю, потому что ощущаю необходимость разговора о драматургической природе трюка. В этом разговоре должны принять участие и режиссеры, и операторы, и драматурги, и киноведы. Мы должны коллективно продумать возможности каскадерского искусства, как драматургического компонента в кино. Мы нуждаемся в серьезном анализе нашей работы, а не в дешевой сенсационности, на которую не скупятся газеты и журналы в рассказах о нашей профессии.

На мой взгляд, возможности каскадерской техники следовало бы учитывать уже на уровне литературного сценария. Разумеется, акцент при этом должен делаться не столько на зрелищные эффекты, сколько на насыщение драматургии...

Виталий Фуртичев. Динамическим действием?

Усен Кудайбергенов. Иногда в сценариях пространно описываются, а потом столь же пространно воспроизводятся на экране сцены, все содержание которых могут вместить один-два трюка. Приведу пример. Сценарий «Белого парохода» описывал истребление мирного селения иноземными захватчиками. Долго строили для этого эпизода дорогостоящую декорацию, которая на съемках была сожжена за считанные минуты, — прекрасные юрты из белой шерсти горели, словно порох. А ведь этот пожар можно было разыграть на заднем плане, сжигая дешевую бутафорию с использованием пиротехнических эффектов. А для переднего плана требовалось разработать несколько сильнодействующих трюковых сцен налета, боя, резни. Знай сценарист (в данном случае он же режиссер) наши возможности в этом плане, постановка эпизода обошлась бы много дешевле, а художественное воздействие сцены оказалось бы более глубоким. «Белый пароход» в этом отношении — не исключение. Непостижимо живуча в нашем кино устремленность к масштабности, съемочной помпезности: во что бы то ни стало собрать для батальных сцен колоссальную массовку, заготовить для нее тысячу луков, мечей, панцирей (или соответственно винтовок и автоматов), заставить эту огромную, плохо управляемую толпу махать оружием, «рубиться», «палить» друг в друга. Между тем это кинематографическое зрелище скорее оперного происхождения. Большая часть материала заведомо — для корзины. А те считанные кадры, что войдут в окончательный вариант монтажа, выглядят часто ненамного современнее пресловутых массовых сцен из «Понизовой вольницы».

Виталий Фуртичев. Проблема в неподготовленности участников кинематографической массовки?

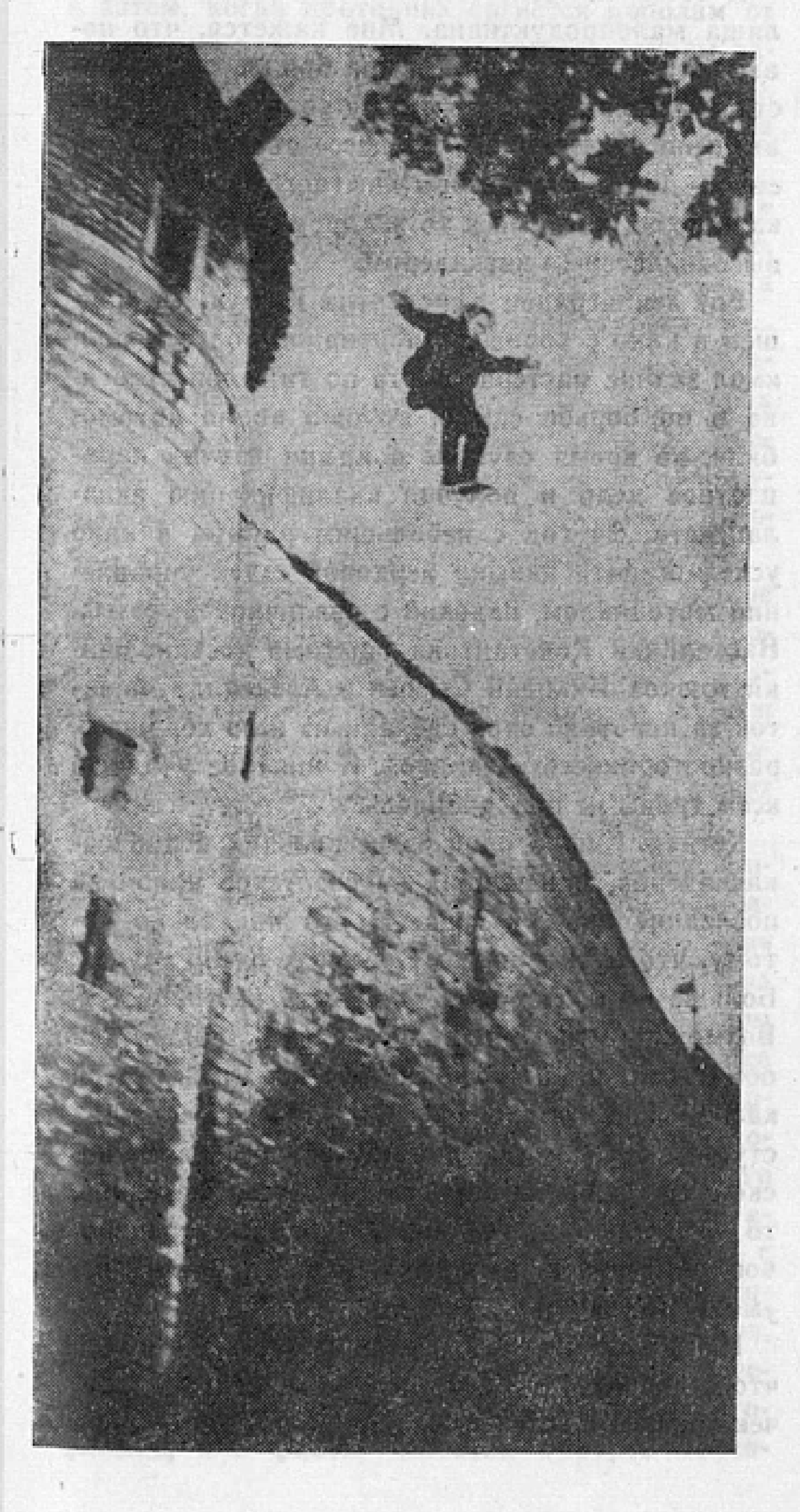
Усен Кудайбергенов. Нет, проблема в том, что создатели фильма не знают, как организовать передний план в батальных сценах. Такая организация требует от создателей специальных знаний и навыков, их не приобретешь во ВГИКе. Знания истории, в первую очередь. Знания военной истории, техники и оружия. А с другой стороны — знания технологии трюка, потому что без трюка подробности любого боя снять практически невозможно, будь то бой римских гладиаторов или современное танковое сражение. Я думаю, что назрела необходимость в создании еще одной кинематографической профессии — специалист по подготовке батальных сцен. Постановкой локального боя нам приходится заниматься почти на каждой картине. А постановщик батальных сцен — это профессия более широкая, призванная обобщить весь накопленный опыт организации кинобаталий. Такой специалист мог бы разрабатывать методы и приемы съемки боев и битв с соблюдением историографии, привлечением всех достижений современной каскадерской техники. Такой специалист мог бы давать консультации режиссерам, операторам, драматургам, художникам.

Виталий Фуртичев. Если попытаться обобщить все сказанное, то речь идет о конкретных путях профессионализации в кас-

кадерском деле, которая после недавнего постановления ЦК КПСС и Совета Министров СССР по кинематографии уже началась.

Усен Кудайбергенов. Да, решение вопроса о каскадерах в кино сейчас сдвигается с мертвой точки. Госкино СССР прилагает большие усилия, чтобы определить, наконец, наш профессиональный статус, упорядочить систему допусков к работе, тарификацию, оплату нашего труда.

Виталий Фуртичев. Значит, кое-что уже делается. Ну, а мечта? Как вы представляете организацию деятельности кинокаскадеров в идеале?



Усен Кудайбергенов. Наша заветная мечта — создание единой базы трюковых съемок. В штате этой базы могли бы состоять все каскадеры. Здесь мы будем совершенствоваться и готовить новые поколения каскадеров. Здесь же будет сосредоточен весь специальный реквизит, оборудованы мастерские для его изготовления. При базе должны работать спецсеминары, всевозможные курсы по специализации режиссеров, операторов, художников, драматургов, организаторов производства. Актеры могли бы проходить необходимый тренаж, готовясь к той или иной роли (верховая езда, управление транспортом, владение оружием, техника боя и т. п.).

Трюковая база могла бы не только самоокупаться, но и приносить доход. Во-первых, бюджет ее следует организовать на основе отчислений за участие в съемках на той или иной студии по образцу Театра киноактера. Замечу попутно, что не исключены и доходы в валюте: советские каскадеры популярны за рубежом. В текущем году, например, нас пригласили сниматься американские, шведские, французские и другие кинокомпании...

Есть и еще одна статья доходов — показательные выступления каскадеров — всевозможные ревю, скачки, родео и прочее. По собственному опыту я знаю, какой популярностью пользуются подобные зрелища. Уверен, что создание такой базы вполне реально, оно благотворно сказалось бы на дальнейшем развитии каскадерского искусства, без которого сегодня уже очень часто просто не может обойтись кинематограф.

Кто такой каскадер-постановщик?

Каскадер Олег Корытин размышляет о задачах каскадера-постановщика.

Интервью ведет журналист С. Динов

На съемках



Сергей Динов. Итак, профессионализация, ее пути — сегодня исходный вопрос в разговоре о трюковом искусстве в кино. Нередко приходится слышать, что начинать надо с создания специального училища для каскадеров. Как вы относитесь к этой идее?

Олег Корытин. Слишком дорогая идея. Более или менее регулярно снимаются сейчас в кино лишь три-четыре десятка каскадеров, и острой необходимости в значительном притоке свежих сил нет.

К тому же идея создания специального училища малопродуктивна. Мне кажется, что новичок, если у него есть искра божья, может постичь мастерство нашего дела только на практике, непосредственно в процессе съемок, и, само собой, под руководством опытного постановщика трюков, который в то же время должен быть высококлассным каскадером.

Вот ленинградец Константин Кищук. Он пришел в кино с хорошей спортивной подготовкой: имел звание мастера спорта по тяжелой атлетике и по борьбе самбо, хорошо водил автомобиль, во время службы в армии изучил парашютное дело и получил квалификацию аквалангиста. За год с небольшим работы в кино успел освоить навыки верховой езды, управления мотоциклом, падений с различной высоты... Наставники Константина опытные постановщики трюков Николай Сысоев и Александр Филатов за короткий срок сделали из него хорошего, разностороннего каскадера. И никакое училище всем троим не понадобилось.

Кстати, Кищук один из нескольких новичков-каскадеров, пришедших в советское кино за последние два-три года. И это не только потому, что путь к нашему ремеслу очень труден. Больше — повторяю — попросту не требуется. Возможно, некоторым мои слова покажутся обидными, но все же скажу: немалый резерв каскадеров, что числятся в картотеках ведущих студий, обычно так и остается резервом, поскольку если ты не снимаешься постоянно, то — даже при условии регулярных тренировок — теряешь квалификацию. Таков уж неумолимый закон нашего дела.

Проблема, на мой взгляд, совсем не в том, чтобы начать специально организованное обучение исполнителей трюков.

Вспомните, если перед вами на экране бешеная скачка на лошадях, вы уже по привычке ждете, когда произойдет подсечка и животное, внезапно подогнув передние ноги, завалится на бок, а всадник как ни в чем не бывало спрыгнет на землю и тут же примется палить из нагана или отчаянно крутить во все стороны шашкой. Если же перед вами рукопашная схватка не на жизнь, а на смерть, то и тут вы уже знаете все наперед: драка закончится двумя ударами, первый — в солнечное сплетение, а затем, когда противник согнется пополам от «страшной боли», второй — сверху, ребром ладони, по шейным позвонкам. И, к сожалению, не так уж часто вам выпадает зрительское счастье обмануться в этих ожиданиях.

Сергей Динов. Очевидно, все из-за того же отсутствия профессионализма. Из-за того, что нет нормальных условий для тренировок, а следовательно, и для повышения мастерства...

Олег Корытин. Нет, эта причина далеко не главная. В каких бы сложных условиях ни находились наши каскадеры, они все же тренируются, и тренируются много. Находим пустующие спортзалы, выезжаем за город. Хорошей тренировкой служат и сами съемки.

Короче, несмотря на то, что у нас долгое время не было профессионального статуса, многие советские каскадеры добились поистине высокопрофессиональных результатов. В первую очередь это относится к лучшим нашим постановщикам трюков, которые нередко выступают также исполнителями своих замыслов...

Без труда могу назвать ряд конкретных примеров. В фильме «Бег» один из основоположников советского кинотрюка Петр Диомидович Тимофеев впервые показал падение лошадей на полном скаку с одновременным переворотом тачанки, в которую они были запряжены. Эта работа стала классической. В картине «Подарки по телефону» рижанин Улдис Вейспал поставил сцену, в которой он и каскадеры из его группы на всем ходу поезда отцепили от состава один вагон, а затем каскадер, свесившись с буфера, установил на рельсы тормозной «башмак» и при этом вдобавок сымитировал срыв. В ленте «Пираты XX века» одессит Олег Федулов продемонстрировал падение в воду горящего, как факел, человека с борта теплохода. Очень сложный трюк исполнил на съемках телефильма «Трест, который лопнул» мой земляк, ленинградец Николай Сысоев: после взрыва гранаты, «выбитый» из седла взрывной волной вверх, он совершил беспорядочное падение с многометровой, почти отвесной кручи.

В общем, удачных работ предостаточно. Не помню и даже не слыхал такого, чтобы исполнение трюка по уровню оказалось ниже разработки постановщика. Беда в том, что сами разработки нередко плохи, а порой делают трюк вовсе ненужным фильму.

Мое глубокое убеждение: проблема заключается в обучении именно постановщиков. Ведь хорошим каскадером можно стать за пару лет, а вот научиться свежо, интересно разрабатывать и ставить трюки — на это надо гораздо больше времени. Да и таланта — тоже.

Сергей Динов. По-вашему, значит, училище требуется не для каскадеров, а для постановщиков трюков?

Олег Корытин. Нет, я считаю, что никакие училища вообще не нужны. Для каскадеров хватило бы творческих конкурсов, регулярно проводимых на каждой крупной студии, а для постановщиков вполне подошла бы форма ежегодных всесоюзных семинаров.

Кстати, первый конкурс каскадеров уже состоялся не так давно на «Ленфильме». Несмотря на отдельные огрехи, это был очень ценный опыт. До сих пор мы знали о возможностях и талантах многих своих товарищей лишь понаслышке да по кадрам уже готовых лент. Теперь же все воочию убедились, кто на что реально способен. Былые «охотничьи» рассказы, которыми так богаты мимолетные встречи в коридорах студий, теперь почти исчезли, потеряв всякий смысл. Кроме того, конкурс заметно подстегнул многих из нас, кто уже — будем откровенны — начал почивать на лаврах. Но самое главное — отныне в среде ленинградских каскадеров исчезло взаимное недоверие, мы лучше узнали друг друга.

А ведь перед началом конкурса большинство было категорически против подобного мероприятия. Вы бы видели, какой поднялся ураган, когда стало известно, что каждому участнику соревнований предстоит подготовить три-четыре сценки военной, уличной, ковбойской дра-

ки, совершить ряд падений с различной высоты, выполнить несколько упражнений за рулем автомобиля и верхом на лошади, состязаться в беге, плавании, прыжках в воду с вышки!.. Еще бы, ведь до тех пор все мы были строго разделены по своим отдельным амплуа на «автомобилистов», «конников», «фехтовальщиков», «высотников» и так далее, а тут от нас потребовали универсальности, хотя бы общих знаний в смежных областях нашего же искусства!

Организаторы конкурса иногда вынуждены были доказывать элементарные вещи. Вспоминали случаи, когда один и тот же каскадер, творивший на съемках чудеса за рулем, не сумел перед камерой вспрыгнуть на крышу собственной автомашины, когда съемочная группа, имея трех каскадеров, «выписывала» за тысячи километров четвертого, потому что эти трое могли проделать все что угодно, но только не проплыть по реке сотню метров... Конкурс пришлось провести в приказном порядке.

Сергей Динов. Иными словами, начинается борьба с каскадерскими амплуа — период, который переживало и актерское искусство.

Олег Корытин. Совершенно верно. Процесс профессионализации каскадерского ремесла идет стремительно. Настолько стремительно, что даже трюковых дел мастера не успевают подчас осознать те изменения, которые происходят в сфере их деятельности. И вот, едва заходит речь о профессионализации, все ратуют за нее очень горячо, но иные понимают ее чересчур узко, как специализацию лишь в своей трюковой области. Между тем сегодняшнему кино нужен каскадер-универсал. И добро бы за узкую специализацию стояли только каскадеры... Ведь заблуждениями этими грешат также и постановщики трюков.

Между тем постановщик — главная фигура в трюковом кино. Он — тот же режиссер, только создает не полнометражный фильм и даже не короткометражку, а крохотную ленту, которая длится на экране всего несколько мгновений. Но от этого сложность и важность работы постановщика не уменьшается. Законы искусства одинаковы как для крупного полотна, так и для микропроизведения. В одном — пусть самом маленьком — трюке должно быть то, без чего невозможен и целый фильм: характеры, сюжет драматургия. И всякий трюк должен быть непохож на другой так же, как должны быть непохожи один на другой два разных фильма.

Постановщик прежде всего и отвечает за то, чтобы трюк стал искусством.

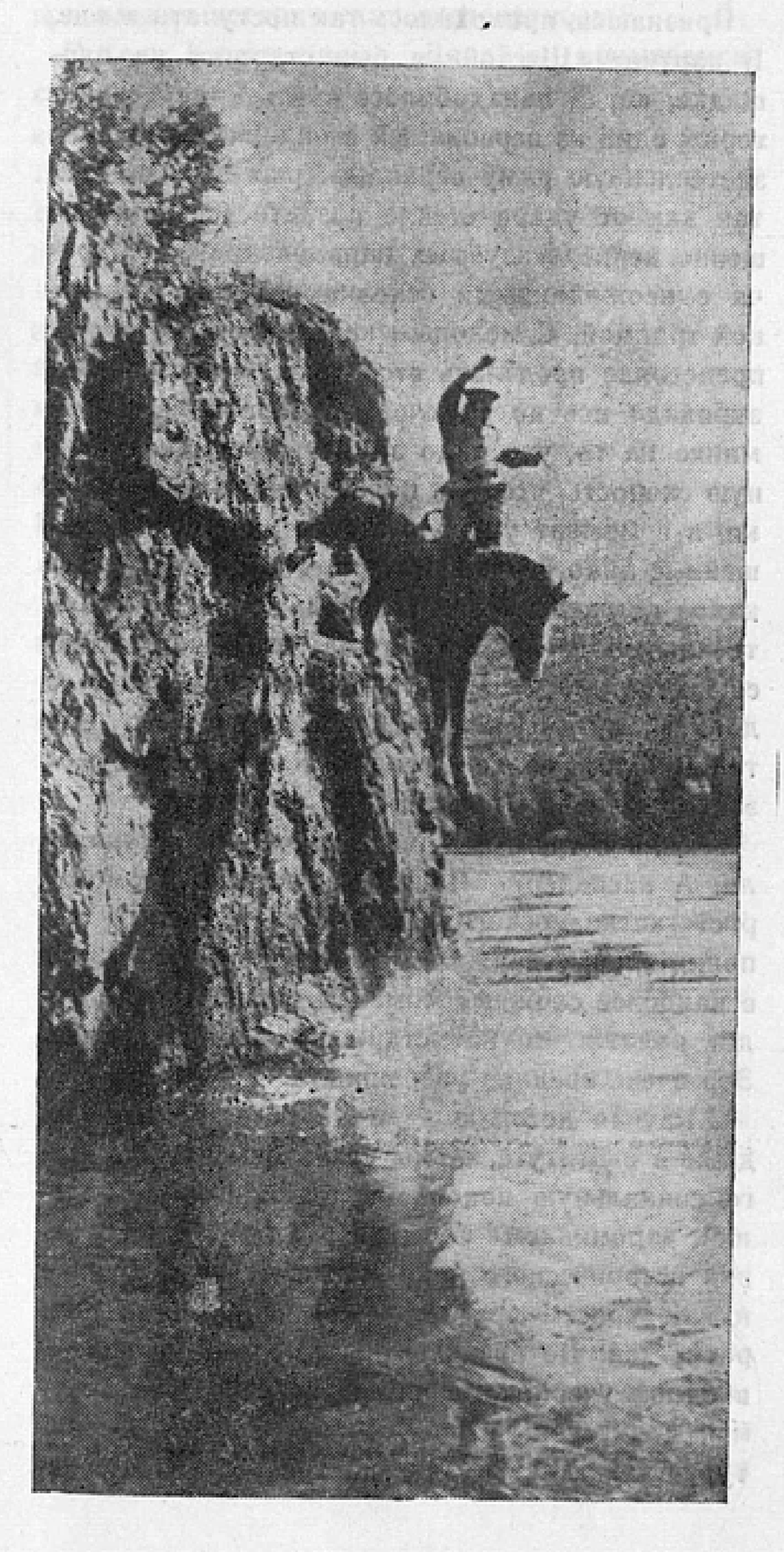
Вы знаете, чему я посвятил бы первый же семинар постановщиков трюков? Я бы предложил такую тему — жанры трюка. И каждый жанр разбирал бы на примерах из истории советского кино.

Первое, что вспоминается, — картина «Берегись автомобиля!» Там был ряд веселых и опасных происшествий, придуманных режиссером Эльдаром Рязановым и постановщиком трюков Николаем Микулиным: троллейбусный «слалом» на одной из оживленнейших московских улиц, «Волга», прячущаяся от преследователя на пустом трейлере, та же «Волга» и милицейский мотоцикл, проскакивающие под огромными стальными трубами, которые везет мощный грузовик... «Берегись автомобиля!» — золотой фонд не только советской кинокомедии, но и советского комедийного трюка.

Или другой фильм — «Зеленый фургон» — о юных борцах за молодую Советскую власть. В этой картине Николай Сысоев талантливо создал сцену, в которой неуправляемый фургон, сбивая все на своем пути, бешено мчится по улице, а в кузове схватились в отчаянном единоборстве двое непримиримых врагов. В пяти кадрах здесь была выражена определенная мысль, которая работала на фильм в целом.

Еще один пример — картина «Возвращение с орбиты», посвященная космическим будням грядущих лет. В условиях павильонных съемок киевлянин Александр Филатов при помощи минимальной страховки — одномиллиметрового троса — поставил сцену, в которой каскадер, изображая невесомость на высоте десяти метров от пола, работает вблизи космического корабля. Поставил великолепно. Космонавт Георгий Михайлович Гречко, посмотрев уже готовые кадры, не сразу поверил, что такое можно было снять на Земле.

Обратите внимание: в первом случае — совершенно неправдоподобная ситуация, вполне допустимая и даже подчас необходимая в кинокомедии, в другом — легкий гротеск, подчеркивающий остроту событий, но ни в коем



случае не противоречащий исторической правде, в третьем — имитация реальности, практически не уступающая документальным кадрам. А главное — соблюдены жанры: комедийный и героико-приключенческий. Но ведь есть еще и другие жанры кинотрюка: бытовой, исторический и так далее.

Я бы не стал сейчас так подробно останавливаться на жанровых вопросах, если бы они тоже не являлись камнем преткновения для иных наших трюковых постановщиков. О трафаретных, скучных трюках мы уже говорили. Но достаточно и других — вроде бы и с выдумкой, требующих от постановщика и каскадера высокого мастерства, а на деле — не соответствующих стилевой и жанровой природе картины, пустых, надуманных.

Современный постановщик трюков обязан иметь самый широкий кругозор, и знания его в самых различных областях должны быть по-настоящему глубокими. От этого, кстати, зависит не только художественный уровень создаваемых нами работ, но и здоровье, а нередко сама жизнь наших товарищей. Не будем забывать: почти всякий трюк — это риск.

Сергей Динов. Какие же знания необходимы вашим коллегам прежде всего?

Олег Корытин. Начнем с владения основами «прикладиых» видов спорта. Быть каскадером, не имея основательной спортивной подготовки, немыслимо, но в то же время для этого надо уметь разрушить выработанную годами спортивных тренировок красоту и отточенность движений. Если на экране подгулявшие гусары примутся фехтовать с блеском современных шпажистов-чемпионов, а сошедшиеся в кулачном бою хулиганы начнут драться по всем правилам сегодняшнего бокса — это вызовет у зрителя лишь саркастическую улыбку.

Как соединить воедино зрелищность спорта и закон кинематографического правдоподобия? На этот вопрос постановщик обязан находить ответ. Пожалуй, особенно трудно тут приходится тем, кто ставит трюки, связанные с падениями. На память приходит фильм «Ярослав Мудрый», в котором киевлянин Анатолий Грошевой разработал и сам же, вместе с Семеном Григорьевым, выполнил парное падение с высокой крыши княжеского терема; оба летели вниз,

сцепившись в отчаянной борьбе. Грошевой, как и его партнер, в прошлом опытный акробат, но ему понадобилось целых четыре года работы в кино, чтобы подготовить столь сложную сцену.

При падениях — к слову, наиболее сложном и опасном виде трюков — требуется к тому же хорошее знание физиологии и спортивной медицины. Например, когда создавался фильм «Хлеб, золото, наган», «сраженный пулей» каскадер должен был замертво рухнуть с балки перекрытия костела, а это ни много ни мало двенадцатиметровая высота. Какой должна быть страховка? Ее с абсолютной точностью вычислил постановщик — или, как мы обычно говорим, старший на площадке — Александр Филатов, в прошлом выпускник технического вуза. Он определил, что с учетом допустимой перегрузки при падении с переворотом вперед на спину страховка, а именно поролоновые кубы, должна составлять не менее одного метра двадцати сантиметров.

Вообще точные науки, причем в самом широком аспекте, обязательны для постановщика любого вида трюков. Казалось бы, физика и художественное кино — вещи довольно далекие друг от друга. Но вот вам предстоит снять сцену взрыва в воде; если вы не знаете как следует специфики распространения ударной волны в жидкости и сопротивления материалов, лучше не беритесь за эту задачу. Последствия будут самые печальные. Потому что волна гидроудара во много раз сильней, чем на суше, и подчиняется совсем другим физическим законам. Но когда я увидел в киноэпопее «Освобождение» кадры форсирования Днепра с многочисленными взрывами снарядов именно в воде и переворачиванием плотов и лодок, на которых было полным-полно людей, то, будучи сам физиком, проникся к постановщикам этой сцены глубоким уважением. Заметьте: я не называю имен. В титрах фильма ничего написано не было, а из других источников установить точные имена и фамилии не удалось. Куда это годится, если мы не знаем не то что процесса подготовки и создания сложнейшего трюка, но даже его создателей!

Мы перечисляли точные науки, обратимся теперь к гуманитарным. Например — к психологии. Всякий хороший спортивный тренер чтит ее очень высоко. Потому что знает: прежде чем спортсмен отважится на сложный, рискованный элемент, надо суметь убедить его, что он этот элемент осилит. Умело пользуется психологическими знаниями в работе с артистами и кинорежиссер. А вот постановщик трюков, не в пример представителям близких для него профессий, пока пренебрегает этой наукой. Если каскадер не решается выполнить сложную задачу, постановщик выполняет ее сам.

Признаюсь, приходилось так поступать и мне. В картине «Шестой» я был старшим на площадке, когда понадобилось снять кадры, в которых один из персонажей в падении пробивает застекленную раму веранды. Трюк этот опасен, так как от удара стекло разлетается в совершенно непредсказуемых направлениях, и встреча с неожиданными осколками грозит серьезной травмой. С молодым каскадером, которому предстояло проделать этот трюк, мы проанализировали все до мелочей. Я обратил его внимание на то, что надо задать себе максимальную скорость, чтобы в полете «обогнать» осколки, и в момент удара о стекло укрыть незащищенные лицо и руки. Во время объяснений каскадер согласно кивал головой, но потом кинул тоскливый взгляд на веранду и сказал: «Знаешь, я не смогу». Надо было отыскать какие-то доводы, аргументы, убедить парня, что ему такой полет вполне по силам. Каюсь, я не сумел этого сделать. Я прыгал сам.

Фильм и трюк в данном случае не пострадали. А каскадер? Подобные случаи тормозят рост каскадерского мастерства молодых исполнителей, утверждают в них уверенность, что в наиболее сложные моменты всегда можно будет положиться на старшего на площадке. Это очень вредная уверенность.

...Изучая историю — будь то в школе или даже в институте, — мы усваиваем прежде всего социальную подоплеку тех или иных явлений, запоминаем события и даты. При создании исторического кино старшему на площадке нужно совсем другое — знание бытовых подробностей. Но поскольку его не почерпнешь ни в одном учебнике, а читать исторические документы, мемуары и прочую специальную литературу не хватает подчас ни времени, ни душев-

ных сил, то тут мы с коллегами, к сожалению, выглядим еще слабовато.

Чтобы не быть голословным, сошлюсь на ленту «Три мушкетера» Одесской киностудии. Уверяю вас, если бы д'Артаньян и его друзья-мушкетеры вздумали так широко размахивать шпагой, будто у них в руках казачий клинок, гвардейцы перебили бы их в первой же стычке.

Сергей Динов. Не слишком ли вы строги? Ведь это только лишь мюзикл, развлекательный фильм. Так ли уж необходима ему предельная историческая достоверность?

Олег Корытин. Давайте попытаемся сравнить на первый взгляд несравнимое — новый вариант «Трех мушкетеров» и козинцевского «Гамлета». В первой картине главный акцент — на внешнем действии, во второй — на внутреннем, на философском содержании великой пьесы. Следовательно, по логике вещей, именно создатели «Трех мушкетеров» призваны были строго придерживаться правил фехтования, а создатели «Гамлета» могли позволить себе и некоторые вольности. Но взгляните, как отточено, верно любое движение И. Коха и К. Черноземова, поставивших и выполнивших фехтовальные сцены в фильме Григория Михайловича Козинцева! Это классика фехтовальных трюков нашего кино!

Сергей Динов. Очевидно, удачно разработать и выполнить трюк мало, надо его еще так же удачно снять?

Олег Корытин. Пятисерийная лента «Место встречи изменить нельзя» кажется мне одной из самых удачных приключенческих картин за последние годы, в том числе и с точки зрения каскадерской работы. Около шести часов экранного времени отнюдь не изобилуют трюками. Их в картине немного, и каждый необходим, то есть строго обусловлен логикой киноповествования. Но и тут не удалось избежать просчетов, связанных как раз с вопросом фиксации трюка на пленку.

Вот сцена, в которой Фокс удирает на грузовике от Жеглова и его товарищей. Она заканчивается тем, что грузовик, пробив решетку набережной, рухнул в воду. Направить с такой высоты в воду мчащуюся тяжелую машину — непростая задача. Сцена была умело поставлена Олегом Федуловым и выполнена на высоком техническом уровне. Но вот оказалась ли она такой же впечатляющей на экране, какой была в реальности? Думаю, нет. Потому что снята эта сцена была лишь с одной точки. Вероятно, лучше бы «ловить» ее с двух, а то и с трех точек. И уж во всяком случае снизу, от самой поверхности воды.

По-моему, весь эпизод падения грузовика Фокса, по сравнению с тем, как он выглядел в момент съемки, в готовой ленте проиграл.

Случай этот довольно типичный. Каскадерская работа сопряжена с риском, с затратой огромных физических сил, но нередко зритель не имеет возможности все это почувствовать. Многое, конечно, в том, как подан трюк на экране, зависит от режиссера картины. Вообще всех режиссеров, с которыми мне случалось работать, я для себя условно делю на три основные категории. Одни — идеальные: те, которые относятся к нашему труду, как к органичному элементу кинематографического повествования, а потому и в сценарной разработке, и за монтажным столом проявляют необходимое внимание к трюку. Другие воспринимают трюк как эффектное экранное действо — не больше, а потому и трюки в лентах таких режиссеров выглядят обычно неоправданно выпяченными, как бы «фасонят». Третья категория — это режиссеры, которые смотрят на каскадеров, словно на ненужную, но обязательную нагрузку: дескать, и хотел бы без вас обойтись, так нельзя — драматургия обязывает...

К сожалению, режиссеров, которые относятся к трюку серьезно, пока еще немного.

Сергей Динов. Вывод напрашивается сам собой: профессионализация каскадерского искусства предполагает более жесткую координацию творческих и физических усилий каскадера с работой съемочной группы в целом.

Олег Корытин. Да, тут должно быть достигнуто подлинное взаимопонимание.

Проблема профессионализации каскадерского искусства, как видите, имеет множество аспектов. Решать ее нужно комплексно. Ведь по статистике на каждый новый отечественный фильм в среднем приходится три трюка. Согласитесь, величина уже достаточно солидная, чтобы оказывать некоторое влияние на общий художественный уровень нашего кино.

Что смотреть подростку?

М. Котельников

То, что подростки — самые заядлые зрители, известно всем. Однако в оценке этого факта распространены две крайности.

Одну крайнюю точку зрения публично высказывают чаще всего педагоги, хотя разделяют ее не только они. Сводится она к тому, что это плохо: кино и телевидение отвлекают, мол, детей от уроков, от умных книжек и других полезных вещей, развивают привычку к пассивному глазению, бездумному развлекательству.

Как легко возникают предрассудки, соблазнительные простотой объяснений! Из статьи в статью кочует, пусть с дипломатичными оговорками, сердитый тезис: юноши стали меньше читать — виноват экран. Забавно, но подобные обвинения раздавались и в 20-е, и в 30-е годы, задолго до «телевизионной эры». Так какие именно юноши? Что читать? Меньше — по сравнению с кем? Может быть, по сравнению с теми поколениями, в коих до десятого класса доходила едва десятая часть сверстников?

Любой вопрос надо ставить и решать на почве фактов. У нас нет возможности (а для целей статьи и надобности) рассматривать многослойную в целом проблему духовных ориентаций юношества, тем более — в сравнительно-историческом плане. Но вопрос о месте кинематографа в этих ориентациях и в распределении свободного времени школьников затрагивался прикладной социологией, и мы вправе заявить твердо, с фактами в руках: возможность смотреть неограниченное количество фильмов не является причиной бездумного времяпрепровождения. Скорее, наоборот. Во всяком случае, строгие статистические методы не фиксируют связи (как можно было бы ожидать) между временем, которое школьники отдают кино и телевидению, и их занятостью уроками и другими необходимыми делами.

Кстати говоря, в отличие от общераспространенного среди взрослых мнения о перегруженности детей, сами школьники оценивают свою занятость по-другому. Только один-три процента ребят считают, что заняты, сверх пребывания в школе, по семь-восемь часов в день (что реально соответствовало бы перегрузке). На самом же деле они тратят на необходимые дела в среднем половину этого времени, оставляя другую половину на дела любимые и на развлечения. К тому же, как выясняется из анкетных опросов, как школьники, считающие себя очень занятыми (шесть-семь часов в день), так и те, кто чувствует себя достаточно свободным (один-два часа), могут оказаться частыми или редкими гостями кинотеатра в равной мере! Вот так: один занят, кажется ему, непрерывно, а успевает посмотреть 8—10 новых фильмов за месяц. Другой же вроде бы свободен, а в кино почти не бывает. И не потому, что пропадает в радиолюбительском кружке: всеми видами кружков, кроме спортивных, охвачено в среднем 10 процентов ребят, но и спорт почти не влияет на отношение к кино. Кино — это особый мир.

Другая крайняя точка зрения родилась в кинематографических кругах. Дети, мол, любят на экране все. И если они смотрят мало детских фильмов, то это вина не авторов

Котельников Михаил Васильевич, социолог, кандидат философских наук, старший научный сотрудник Всесоюзного научно-исследовательского института киноискусства Госкино СССР.

тех фильмов, а проката: что он дает, то и смотрят. Главный аргумент, высказываемый обычно чрезвычайно эмоционально: «Я сам видел, как принимали дети эту картину!»

Статистика бесстрастна. Если мы обратимся к данным любых социологических опросов детской аудитории, мы везде встретимся с одним и тем же явлением. Чем моложе школьник, тем чаще он бывает на детских сеансах, независимо от того, какой возрастной группе адресован фильм. Чем старше — тем реже, хотя возможности его, естественно, не уменьшились. Просто доступнее стали взрослые фильмы, и появляется конкуренция.

Среди фильмов, причисляемых к любимым, лучшим, у младших школьников почти все — детские; к десяти-двенадцати годам детские ленты перемещаются на второе место, к четырнадцати — их упоминают не более трети ребят, причем почти наверняка можно сказать, что детский фильм, отмеченный большинством опрошенных, окажется либо комедией, либо приключением, либо фантастикой.

Статистика позволяет привести и другие доказательства, в частности, среднее число зрителей на сеанс. Мы ведь любим ссылаться на то, что тому или иному фильму дали мало копий, мало сеансов да и в неудобное время. Но что сказать, если, взяв статистику конкретной конторы проката, мы видим: среднее число зрителей на сеанс (уравнивающий показатель) «Таинственного старика» и «Сказки, рассказанной ночью» различается почти в пять раз! Догадываетесь, в чью пользу?

Так что, полагаю, и без развернутых обоснований ясно: юные зрители, как и взрослые, когда хотят заметить «свой» фильм, — замечают. Ежегодно есть фильмы, собирающие около и даже более половины своей возрастной аудитории, но таких фильмов очень мало. Более чем скромные показатели большинства детских фильмов — результат вполне добровольного «голосования» зрителей, которые спешат пересесть на вечерние сеансы. Дружба юного зрителя с детским кинематографом кончается слишком рано — вот что должно всех нас тревожить.

В интересном репортаже В. Яковлева («ИК», 1983, № 10) есть очень важная живая иллюстрация наших сухих выкладок. Дети отвечают автору на вопрос о любимом фильме: «Укол зонтиком», «Козерог-1», «Ангар-18»... «Ну, и индийские, конечно». А детские фильмы смотрит, по подсчетам автора, в восемь раз меньше ребят, чем могло бы... Правда, В. Яковлев считает, что основная причина такого тревожного положения — злая воля прокатчиков, нарушающих разумные пропорции репертуара. Я думаю, причина в зрителях.

Мы будем говорить о подростках. Тому есть, по крайней мере, две причины. Во-первых, ребята на рубеже тринадцати-четырнадцати лет, резко увеличивая общее число выходов в кинотеатр, все реже заглядывают в кинотеатр детский. А во-вторых, с моей точки зрения, именно этот возраст является решающим в формировании будущего взрослого зрителя, закладывает фундамент киновкуса.

Сознаю, что это звучит спорно. Основы художественного вкуса формируются в раннем детстве, когда ребенку присуще «наивно-эстетическое», как называют его психологи, отношение к миру. Поэтому внимание педагогов-музыкантов приковано в первую очередь к дошкольному, а педагогов-художников — к младшему школьному возрасту.

В это же время ребенок знакомится с миром экрана, и не только «голубого». 34 процента родителей, живущих в сельской местности, указали, что они брали ребенка в кино еще до трехлетнего возраста! О любви детей к мультфильмам, об «электронной бабушке», желающей детям: «Спокойной ночи, малыши!», — можно специально не говорить.

Но обратим внимание вот на что. Приобщение к музыке ребенок начинает с пения (организованного воспитателями или самостоятельно, в подражание), к танцу — с естественного движения, к изобразительному искусству — рисуя, к литературе — от словотворчества, в процессе освоения разговорного языка. Очень часто творческая активность замирает на первой ступеньке, и все же она является пусковой. Не лицезрение, а действие стоит в истоке. «Развитие воображения — результат овладения игровой, изобразительной и другими видами деятельности.

Начальные формы воображения весьма бедны и возникают только в ходе выполнения самой деятельности...»[1] — так считает психология.

Кинематограф не в состоянии предложить такую возможность овладения собственно кинематографической формой. Язык кино, который нельзя воспроизвести ни руками, ни ногами, ни голосом, остается неуловимым. Кошка на рисунке (в том числе и мультипликационном) — это не живая кошка, а «кошка понарошку», то есть образ. Это ребенок хорошо чувствует. Кошка на экране — это просто сфотографированная кошка. И он прав по-своему. Не имея возможности воспроизвести кино как особый вид деятельности, как искусство, ребенок не способен и ощутить его эстетическую дистанцию.

Второе обстоятельство заключается в том, что детское восприятие по природе своей поверхностно-фрагментарно и в очень малой степени способно к накоплению и сопоставлению сложных частей, из которых надо самостоятельно складывать обобщенный образ. А ведь в этом «тайная тайных» кинематографа — его монтажно-ассоциативная природа[2]. Вспомним, как долго кино, уже в звуковой период, освобождалось от словесных подпорок — титров типа «А в это время...» Зритель долго привыкал «читать» кинематографические приемы сюжетосложения: сначала с помощью условных знаков — шторок, затемнений, наплывов, затем с помощью опосредующих информационных изображений (адресный план, часы в кадре и т. п.), и лишь в последние десятилетия художники кино стали вполне доверять способности зрителя одновременно «считывать» многослойную и разнородную изобразительную информацию, да и то, может быть, слишком поспешно доверили. Этот путь овладения кинематографической условностью каждый зритель проходит самостоятельно и не всегда до конца.

Но главная трудность даже не в этом. Умение следить за фабулой несложного произведения, изложенной доступным киноязыком, приходит быстро, во всяком случае, в первые школьные годы — здесь, безусловно, сказывается зрительский «стаж» современного ребенка.

Главное в том, чтобы не остановиться на этом рубеже чисто фабульного восприятия, ибо только после него начинается подлинно кинематографическая культура зрителя.

Подобный порог необходимо преодолеть и читателю художественной литературы, и там тоже преодолевает его не каждый. Есть общие тормоза, связанные с развитием личности: недостаточная культура, бедность ассоциаций, эмоциональная глухота... Но есть у кино принципиальное отличие. Изображение всегда избыточно по сравнению со словом, оно требует от зрительского воображения способности не только развивать заданное содержание, но и подавлять незначимые элементы кадра. Однако незначимые в одном контексте, они оказываются значимыми в другом, а таких параллельных контекстов развивается множество. Зритель должен непрерывно оценивать новую аудиовизуальную информацию и переоценивать в ее свете прежнюю, то есть «монтировать» свой фильм на экране воображения. Писатель сам избирает степень обобщения (от реплики героя до философского комментария), в кино всю работу обобщения проделывает зритель. Такая работа требует достаточно развитых интеллектуальных способностей, которые формируются не ранее подросткового возраста, поэтому можно сказать, что ребенок — зритель благодарный, но «докинематографический». Станет ли он «кинематографическим» — в большой мере определится именно в подростковом возрасте, когда должен произойти скачок от фабульного восприятия — к эстетическому. Позже наверстать упущенное будет куда труднее.

Вероятно, такое понимание можно оспорить, найти контраргументы. Но бесспорно то, что известная всем «переходность» подросткового возраста — уже не ребенок, еще не

---

[1] Возрастная и педагогическая психология. Сб. Под ред. А. В. Петровского. М., 1979, с. 62.

[2] В последнее время появляются экспериментальные психологические работы, фиксирующие восприятие кинофильма маленькими детьми. Фрагментарность этого восприятия подтверждается, например, работой Н. В. Гутовой, опубликованной в сборнике «Роль киноискусства в коммунистическом воспитании школьников. Тезисы докладов на Всесоюзной конференции». Курган, 1978, с. 122—126.

взрослый — проявляется в кинозале с очевидной наглядностью: этот возраст начинается с абсолютной преданности детскому репертуару и заканчивается поворотом ко взрослому, причем со специфическим отбором в нем. Как бы ни объяснять причины, ясно, что проблемы фильма для детей и фильма для подростков — это разные проблемы, на уровне тематического подхода их не решишь. А чтобы определить подход, необходима все-таки теоретическая модель, объясняющая, зачем нужно кино зрителю.

Объяснение это следует искать в содержании духовной жизни человека: ребенка — подростка — взрослого. В современной советской психологии утвердился деятельностный подход к определению возрастных этапов становления личности, хотя есть разночтения в трактовке ведущих типов деятельности.

В русле нашей темы важно выделить роль игры. Для ребенка вся его жизнь — во многом еще игра, подражание, имитация практического освоения действительности. Попав в школу, он сталкивается с новой социальной ситуацией, которая формирует в его сознании представления об отличии реальности от игры: необходимость целенаправленных действий, наличие объективных свойств действительности. Появляется новая потребность и одновременно обязанность — познавательная.

К началу подросткового возраста она становится ведущей деятельностью. На этом рубеже игра окончательно отделяется от реальности. У подростка есть социальные обязанности и сложились психические механизмы для осуществления этих обязанностей. В них он реализует не всегда добровольно свои реальные сущностные силы. И в это же время за игрой остается важная функция иллюзорной реализации в недоступных пока сферах жизни. Игра становится не единственной, как у ребенка, а «второй» действительностью. В сознании подростка формируются как бы две модели мира, и в центре каждой из них стоит он сам (чего не было у ребенка): одна — реальная, со школой и домом, приобретенными знаниями и жизненным опытом, другая — иллюзорная, с мечтами и ожиданиями, пробами сил и самооценками. Кстати, эта двойственность в какой-то мере сохраняется человеком всю жизнь, во всяком случае, до тех пор, пока он способен мечтать...

Выдающийся советский психолог академик А. Н. Леонтьев писал: «Человек живет как бы во все более расширяющейся для него действительности. Вначале это узкий круг непосредственно окружающих его людей и предметов, взаимодействие с ними, чувственное их восприятие и усвоение известного о них, усвоение их значения. Но далее перед ним начинает открываться действительность, лежащая далеко за пределами его практической деятельности и прямого общения: раздвигаются границы познаваемого, представляемого им мира. Истинное «поле», которое определяет теперь его действия, есть не просто наличное, но с у щ е с т в у ю щ е е (разрядка моя. — *М. К.*) — существующее объективно или иногда только иллюзорно.

Знание субъектом этого существующего всегда опережает его превращение в определяющее его деятельность. Такое знание выполняет очень важную роль в формировании мотивов. На известном уровне развития мотивы сначала выступают как только «знаемые», как возможные, реально еще не побуждающие никаких действий»[3].

Прервем цитату, может быть, слишком длинную. Но в ней большого масштаба обобщение практических данных психологии, позволяющее нам предположить, какое именно место занимает кино во внутреннем мире подростка.

Иллюзорная, точнее сказать, субъективно-идеальная модель действительности выражает проективное состояние личности, образ идеального «Я». В формировании этой модели огромную роль наряду с литературой играет кино, которое дает пищу воображению. Только на этом возрастном этапе, когда игра отделилась от реальности, кино обрело самостоятельную роль в сознании подростка-зрителя. Эта роль — возмещение недостающего жизненного опыта, мостик между двумя моделями действительности.

---

[3] Л е о н т ь е в А. Деятельность. Сознание. Личность. М., 1975, с. 209—210.

Такая роль существенна и для взрослого. Но большая разница в том, кто какие «одежды» готов примерять на себя. Взрослый стремится к адекватности идеального «Я». Подросток тоже. Но он устремлен не к «себе эмпирическому», а от себя, его подлинное существование «там, за горизонтом...» Поэтому и строительный материал для конструирования идеального «Я» ему нужен соответствующий. Подросток — принципиальный строитель воздушных замков, а не интерпретатор обыденности.

Это придет позднее, когда отрочество сменится юностью и две модели действительности — реальная и субъективно-идеальная — сблизятся, взгляд на мир и на себя потрезвеет, а потребность самоутверждения сменится потребностью самопознания. Между тем все развитие вплоть до подросткового возраста А. Н. Леонтьев называет «этапом стихийного, не направляемого самосознанием развития личности»[4]. Это еще одно напоминание о принципиальном отличии подросткового возраста от юношеского.

В развитии личности смена субъективно-идеальной картины мира происходит непременно, в развитии кинозрителя не всегда. Пока иллюзорный мир воздушных замков существовал в качестве параллельного реальному, в качестве ожидаемого, кино было для подростка окном в этот «настоящий» мир. Когда же ожидания приобрели более реальные очертания, если кино не успело стать инструментом рефлексии, самопознания, — его место в духовном мире сузится. Оно станет скорее взглядом назад, отдушиной, как все еще любимые, но уже бессодержательные игры уходящего детства. Эстетическое развитие остановится, и такого зрителя с застывшим подростковым вкусом нарекут «развлекающимся».

Значит, фильм для подростков должен выполнять двоякую, внутренне противоречивую задачу: с одной стороны, он должен выводить за горизонт, в «настоящий», то есть романтизированный мир, где царствует идеальное «Я», — иначе он просто неинтересен подростку; с другой стороны, он должен исподволь сближать этот мир с реальным, учить критическому отношению к себе, если мы хотим, чтобы он действительно развивал личность. С одной стороны, он должен быть доступен на уровне фабульного, знакового восприятия, с другой — поднимать восприятие до подлинно кинематографического, образного.

Вероятно, фильмы, наиболее удачно выполняющие первую половину задачи, — это те, которые зрители-подростки сами выделяют в репертуарном потоке, а вторую половину — те, которые получили высокую оценку критики. Часто ли они сходятся? И, что еще важнее, много ли среди них картин, специально адресованных подросткам, то есть несущих педагогическую задачу? Верно ли мы понимаем реальную картину функционирования репертуара?

За ответом на эти вопросы обратимся к результатам социологических исследований детской аудитории. В 1982 году ВНИИ киноискусства провел опрос школьников 4—10-х классов в двух областных центрах Средней России, городах, близких по численности и составу населения, по уровню культуры. Наряду с вопросами, охватывающими различные стороны отношения ребят к кино, им было предложено отметить и оценить те фильмы репертуара 1981 года, которые они видели.

И вот эта часть, для нашей темы самая интересная. Не так важно, что год уже давний, — ведь критерии ребят не изменились. Зато достойно внимания, что это год постановления ЦК КПСС по детскому кино. И положительные моменты, и недостатки, отмеченные в постановлении, проявились в репертуаре этого года в полной мере. Тем резоннее обратиться к нему как к исходной точке при анализе того, что сделано для улучшения дел.

В 1981 году было выпущено (на детских и общих сеансах) 23 фильма, которые можно отнести к детским и юношеским, в том числе четыре сказки, два историко-революционных и два о Великой Отечественной войне, один о современной армии, один о спортсменах, один о цирке, два научно-фантастических, одна фантастическая комедия, одна бытовая коме-

[4] Там же, с. 211.

дия, один приключенческий (из перечисленных к приключенческим, кроме фантастики, можно отнести еще два). Остальные — «на морально-этическую тему», в том числе один о сельской школе и один — «Вам и не снилось...» — о «школьной» любви.

И хотя цифры эти поучительны с точки зрения пропорций предлагаемого репертуара, вдаваться в анализ художественного качества пока не станем. Теперь посмотрим на опрос. Чтобы не загромождать статью большим количеством цифр, без которых невозможен социологический анализ, будем говорить только о группе 13—14-летних подростков, самой сложной группе.

По их собственному мнению, зафиксированному в анкетах, они бывают в кино в среднем 32—33 раза в год. На самом же деле как минимум вдвое чаще: большинство смотрит более четверти фильмов нового выпуска (мальчики заметно больше, чем девочки). В этом мы убеждались не раз, подсчитав фильмы, выделенные ребятами за определенный период. В одном из исследований был зафиксирован репертуар обычной учебной недели. На этой неделе были в кино один раз или не были совсем около 5 процентов подростков. Впрочем, еще за десять лет до нас Н. А. Лебедев утверждал, что в среднем подростки смотрят до 100 фильмов в год, а с фильмами по телевидению — до 200, и эта цифра с тех пор гуляет по публикациям. Ясно, что на таком количественном фоне детский репертуар может потеряться, однако обращает внимание вот что. Из предложенных в списке детских и юношеских фильмов половину не посмотрел почти никто, а из тех лент, что «до 16 лет смотреть не рекомендуется», половину видели 30 процентов и только 15 процентов обошли их стороной.

Это говорит о том, что в репертуарном море идет постоянный целенаправленный поиск. Большинство картин смотрят случайно: кто на что угодит. Но уж если попадется стоящая «добыча», вокруг нее собираются все, кто может.

О целенаправленности свидетельствуют и источники информации. Только 15 процентов подростков признают, что ходят на фильмы без выбора, случайно. Треть ссылается на журналы «Советский экран» и «Спутник кинозрителя», две трети — на телевизионную рекламу, три четверти — на советы друзей, а почти 10 процентов — даже на мнение рецензентов!

Вероятно, эти цифры преувеличены: кому-то из заполнявших анкеты хотелось выглядеть в собственных глазах лучше, взрослее. Но тенденция бесспорна: стремление к предварительной информации, отбор, и при этом отборе собственно детские фильмы, как правило, отвергаются заведомо, как таковые, внимание ориентировано на взрослые.

Для каких же детских картин делается исключение? Здесь нет неожиданности.

В представленном списке это «Через тернии к звездам» и «Петля Ориона», «Хлеб, золото, наган», «Руки вверх», «Ответный ход», «Вам и не снилось...». А рядом большой список приключенческих картин из общего репертуара, «Эскадрон гусар летучих», «У матросов нет вопросов». Все эти фильмы увлекательны для ребят — вот что их объединяет. Но обратим внимание: ни один из них, кроме «Вам и не снилось...», не говорит о самих ребятах. А ведь если поверить их оценке мотивов выбора, то тема фильма занимает первое место. Далее мотивы распределяются по рангу так:

Мальчики	Девочки
2. Отдохнуть, развлечься	2. Герои-сверстники
3. Любимые актеры	3. Любимые актеры
4. Фильм затрагивает важные вопросы	4. Отдохнуть, развлечься
5. Герои-сверстники	5. Фильм затрагивает важные вопросы

Все отмеченные вниманием юных зрителей фильмы (включая «Вам и не снилось») позволяют героям действовать так, как не позволяет обыденная жизнь, — вот в чем, по-моему, дело. Если это происходит в экзотических, сказочных обстоятельствах — хорошо. Если в знакомых — еще лучше. Вспомните когда-то будоражившие школьников «Доживем до понедельника», «Розыгрыш». Другой жанр, другой уровень разговора... Но было ведь в них и это — возможность «выйти из себя», переступить грань обычного, ежедневно ожидаемого поведения. А здесь (в 1984 году) мы предлагаем ребятам «Серебряные озера»,

«Последний побег», «Хочу, чтоб он пришел» — серьезные, острые картины. Но зовут-то они не «из себя» (к поступку), а «в себя» (к рефлексии)... Подростку это пока не дано. На мой взгляд, поспешил И. Кузнецов, объявивший, что с репертуаром для подростков «дело обстоит получше»[5].

Изучение жанрово-тематических предпочтений позволяет сделать вывод, что в реальном поведении зрителей, решающим признаком является жанр. Такие тематические определения, как «о войне», «о любви», ассоциируются в сознании ребят со способами отражения этих тем, к которым их приучил репертуарный поток, «возвышая» одни темы и дискредитируя другие. Сама по себе тема может выступить решающим признаком, только если она очень остра для ребят — прежде всего это самоутверждение — и не рассматривается со слишком взрослой точки зрения. Это случается довольно редко, и не в детских, а в молодежных фильмах. Какие тематические направления беспокоят нас больше всего? Те, на которых решаются принципиальные задачи воспитания. А насколько согласны с нами юные зрители? Смотрите: профориентация («фильмы, дающие представление о разных профессиях») — с нами согласны... 3,8 процента в одном городе, 2,2 процента в другом; «ЖЗЛ» — 4,2 и 4,5; «о выборе жизненного пути» — 7,4 и 4,8; «об отношениях в семье» — 8,2 и 9,4; «о природе и животных» — 5,9 и 12,1; «о дружбе» — 17,3 и 16,2; «о революции и гражданской войне» — 15,6 и 9,1; «о школе» 14,6 и 17,5. Фантастика, приключения и комедии — более 50 процентов.

Виноваты ли подростки в том, что все, с нашей точки зрения, нужное им кажется скучным? Часто можно слышать, что нельзя идти на поводу у неразвитых вкусов, надо их развивать. Правильно, но ведь развивать, а не игнорировать! Подростки и сами сознают это. На предложение анкеты выбрать между тем фильмом, «где внимание сосредоточено на действиях героев», и тем, «где внимание сосредоточено на внутренней жизни героев», большинство отвечает, что «интереснее, когда в фильме есть и то, и другое». За чисто фабульный вариант голосуют 15—20 процентов, за психологический 5—10 процентов. Приблизительно так же распределяются их мнения, если ставятся альтернативные вопросы о самом герое (выдающийся или обыкновенный человек), о его внешности (имеет она решающее значение или никакого), о музыке. Большинство подростков отказываются приписывать отдельным сторонам или качествам произведения самодовлеющее значение. Избегая крайностей, они демонстрируют готовность к развитию вкусов, к гибкости, однако готовность скорее потенциальную. В реальном же выборе большинство руководствуется броским доминирующим признаком, формирующим яркое эмоциональное впечатление от фильма, и, как следствие, — складывается «общественное мнение» ребят, внушающая сила которого колоссальна.

В качестве общего правила можно сказать, что сила впечатления зависит от соотношения знакомой и незнакомой «эстетической информации» (художественного образа в целом и всех его составляющих). При этом абсолютно знакомое и абсолютно незнакомое воспринимаются одинаково как нулевая информация, а оптимальное соотношение зависит от круга ассоциаций (жизненных и художественных), то есть в конечном счете от уровня развития. Даже музыка подчиняется этому правилу. Композитор Р. Шуман дал такое определение хорошей музыки: «Все невиданное и в то же время знакомое и словно давно предчувствованное»[6].

Чем ребенок меньше, тем больше он тянется к привычному, вплоть до многократного повторения одних и тех же текстов, так как для него и в повторении есть большая доля новизны, свежего прочтения. Для подросткового восприятия соотношение знакомого и не-

---

[5] «Искусство кино», 1982, № 1, с. 16.

[6] На эту тему есть немало обстоятельных трудов. Сошлюсь здесь только на книгу Ю. М. Лотмана «Семиотика кино и проблемы киноэстетики» (Таллин, 1973), хотя ее оценки далеко не однозначны. О закономерностях подросткового восприятия, своеобразно отражающего становление эстетического сознания, интересно высказывался Я. Варшавский в книге «Успех» (М., 1974) и в своем выступлении в дискуссии («Искусство кино», 1984, № 3).

знакомого тем оптимальнее, чем жестче, привычнее канва и цветистее рисунок по этой канве. Канва в данном случае — инвариантные элементы произведения: конфликты, характеры, мотивировки поведения и способы их выражения. На этом строятся художественные приемы фольклора, да и традиционная драматургия почерпнула здесь немало.

Применим ли принцип «канва — узоры» к материалу жизненно достоверному, проблемному? Конечно, это доказывает наша же киноклассика. Но, обращаясь к подростку, надо и проблему видеть его глазами. Сюжет — это цепь препятствий на пути героя к цели. У нас же сплошь и рядом ни препятствий, ни цели — один «внутренний мир». Логика авторского наблюдения, а не логика борьбы.

Между тем для подростка сама фигура автора принципиально безлична, даже если его научили в школе рассуждать о «средствах художественной выразительности». Для него нет пока отдельных личностных миров: ни автора, ни персонажа, ни своего собственного. Отсюда и его герои — это, строго говоря, не личности, а наборы качеств, модели поступков. Отсюда тяга к стереотипам, арсенал которых на протяжении подросткового возраста стремительно обогащается.

Отсюда и внутренняя драма подросткового кино. Свести его к клишированным моделям нельзя — оно перестанет быть средством духовного роста. Но и отказываться от них совсем тоже нельзя — зритель отвернется (что часто и происходит, ибо на детских сеансах идут, по сути, взрослые фильмы).

Решение в том, чтобы создавать в «проблемных» фильмах двойную перспективу: при абсолютной ясности, романтической приподнятости основного конфликта (выводящего в «надмирное» пространство) насыщать его (в меру!) подробностями житейски узнаваемыми и психологически выверенными. По канве — узоры. Так был построен в свое время «Тимур и его команда» (обычный мальчик, осененный грозовыми всполохами предчувствуемой войны). По этому же принципу построен и — из упоминавшихся здесь — фильм «Вам и не снилось»: обычные дети, осененные высокой любовью. (Чтобы любовь была высокой, они тщательно выведены из быта, а чтобы правдивой — их противники погружены в него.)

Этот принцип следует из парадоксального понимания подростками критерия художественной правды, который на предыдущей возрастной ступени вообще отсутствовал. Критерий этот формируется в результате перехода к познавательной деятельности «установкой мышления на истину», как определил П. П. Блонский. Он предложил три главных критерия, которые применяет ребенок ко всякому утверждению, — три «не»: невозможность, недостоверность, неправильность. На основании этих критериев подросток отвергает ранее усвоенный эстетический опыт: преувеличенно-изобразительный, фрагментарный, басенно-назидательный. Он дотошно придирается к деталям известной ему жизни, их достоверности. В то же время в незнакомой по личному опыту действительности принимает за чистую монету любые преувеличения, согласующиеся с его идеальными представлениями, и на правах поэтической условности охотно приемлет любую веселую или жуткую небывальщину [7].

«Жизненными» он называет, увы, не приемы психологического анализа, а мелодраматические эффекты, ведь они непосредственно воздействуют на чувство. Но за чувством может прийти мысль, которая отражает потребность в поиске нравственного смысла, в размышлениях и споре. Здесь и лежит верхняя граница «подросткового» восприятия: если появилась собственная мысль, значит, началась юность. Девочки в основной массе переходят эту границу в 14—15 лет, мальчики, как правило, позже, и далеко не все. Об этом можно судить по нарастанию разнообразия в оценках и высказываниях.

В последнее время много говорят о необходимости массового кинообразования. Дело это очень нужное, но ох какое нескорое, и уповать на него нельзя. Что завтра будут смотреть подростки, захотят ли они эстетически расти, зависит не от них — от нас.

---

[7] См.: Блонский П. Избранные педагогические произведения. М., 1961, с. 454—455.







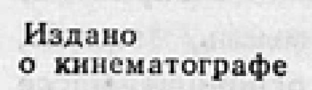



теория и история

О новой книге известного философа-эстетика А. Я. Зися.
Максим Штраух — художник нового типа.
Что же это за явление — Борис Андреев?

Мемуары и публикации





Издано о кинематографе



Библиография

О практичности хорошей теории

Леонид Козлов

Эта книга [1], как явствует уже из ее названия, представляет собою исследовательский труд, принадлежащий к области общетеоретического осмысления закономерностей науки об искусстве. Автор обращается к таким уровням проблематики, которые оказываются в значительной мере общими, интегральными для круга социально-гуманитарных дисциплин, призванных изучать культуру как единую и многоаспектную систему. В центре внимания автора — вопрос о путях эстетики как общественной науки, о ее принципиальных задачах исследовательского и идеологического порядка, об основных, самых существенных условиях теоретического познания и понимания предмета. Мы не ошибемся, подойдя к этой книге как к исследованию науковедческому — если угодно, «эстетиковедческому». Однако мы совершили бы ошибку, если бы оценили ее как нечто предназначенное для узкого круга специалистов, занимающихся наукой о науке или, скажем по-иному, теорией теории. Беглое перелистывание, подчас помогающее в ознакомлении с книжными текстами, на сей раз окажется весьма ненадежным и неплодотворным способом знакомства. И тут пора уже сказать об авторе.

Имя его достаточно известно: А. Я. Зись давно признан как один из самых авторитетных, самых многоопытных и самых деятельных представителей нашей эстетической науки. Но при всем том, думается, еще не вполне оценены некоторые важные качества работ этого ученого, обусловливающие характер его вклада не только в науку, но в культуру вообще. Относится это так или иначе ко всем его книгам, выпущенным за последнее десятилетие, в частности — к недавно опубликованному исследованию «Конфронтации в эстетике». А в особой мере это касается именно данной книги. Обе работы — «Конфронтации в эстетике» и «Эстетика: идеология и методология» — между собой существенно связаны (о чем будет сказано дальше). А поэтому рецензия оказывается в некоторых аспектах продолжением той, что написал В. И. Толстых под заголовком «О пользе книг по эстетике» (см. декабрьскую книжку «ИК» за 1981 год). И сходство заголовков двух этих рецензий — хотя и непреднамеренное, однако едва ли случайное.

«Эстетика: идеология и методология» ставит читателя перед своего рода испытанием. На первый взгляд она создает впечатление некоей намеренной дисциплинарной замкнутости. Обращение к эмпирическому материалу художественной практики, к фактам искусства почти сведено на нет: на протяжении всего текста есть лишь несколько беглых, назывных упоминаний. И легче легкого было бы упрекнуть книгу в «отсутствии конкретности». Мы знаем теоретические работы, где эта «конкретность» обозначена обширными перечнями имен и названий, которые, случается, хоть импозантны, но скучны, поскольку следуют лишь давно апробированному канону; иногда они не лишены некоторой индивидуальной прихотливости, обличая особенности вкуса и эрудиции автора, подчас являют истинную меткость выбора и, буду-

---

[1] Зись А. Я. Эстетика: идеология и методология. М., «Наука», 1984.

чи свободны от какого-либо «поминания всуе», прямо и по глубокой сути соответствуют теоретическому содержанию излагаемых мыслей. Наконец, есть и такие работы по эстетике, в которых развитие общих проблем успешно совмещается с действительно конкретным рассмотрением фактов искусства, свидетельствующим, что автор реально владеет эмпирическим материалом. И вот в своей новой книге А. Я. Зись, по-видимому, сознательно отказался от художественной практики. Киноискусство, например, впрямую представлено лишь названиями трех фильмов, но рецензия на книгу не случайно предлагается вниманию читателей журнала «Искусство кино».

Да, автор полностью сосредоточился на постановке общетеоретических вопросов эстетики и теории искусства, на методологическом их обосновании и на интерпретации их в идеологическом аспекте. Отсюда — жанровая определенность книги, отсюда же — ее «сквозное действие», убедительно связующее достаточно разные темы отдельных глав и разделов.

Речь идет о проблемах. А так как они реальны, эти проблемы, и осмысливаются они с позиций реальности, в которой мы живем, — то в самом деле нет нужды заниматься иллюстрированием их «примерами из искусства», как и «примерами из жизни». Ибо точка зрения искусства, как и точка зрения действительности, в полной мере представлены в книге.

Речь идет о проблемах общих, принципиальных, с которыми по необходимости имеет дело (или должна иметь дело) мысль, обращенная к искусству в наше время.

Автор вновь напоминает о той методологической истине, на которую указывают слова В. И. Ленина: «...кто берется за частные вопросы без предварительного решения общих, тот неминуемо будет на каждом шагу бессознательно для себя «натыкаться» на эти общие вопросы» [2].

Основная задача книги — именно в том, чтобы поставить и осмыслить ряд общих, генеральных вопросов, без понимания которых невозможно ясное представление о закономерностях и путях развития художественной практики в современную эпоху, равно как и о задачах, в том числе частных задачах, современного искусствознания и литературно-художественной критики.

Ставя общие вопросы, эта книга действительно помогает уберечься от бессознательного или полусознательного — и потому непродуктивного — «натыкания» на эти вопросы в ходе наших искусствоведческих и критических штудий.

В чем состоит суть системного подхода к изучению искусства, в чем заключается его плодотворность и каковы действительные пути и условия его осуществления?

Как соотносятся универсальная методология научного познания искусства и частные методы его исследования?

Каково действительное, подтверждаемое опытом современной науки взаимоотношение между так называемыми «старыми» (традиционными) методами искусствознания и так называемыми «новыми» (восходящими к критериям и методикам точных наук)?

Как взаимодействуют общефилософское осмысление искусства, специфическая искусствоведческая теория и конкретная методология изучения видов искусства?

В чем состоит различие между историей искусства и художественным процессом?

Каковы специфические принципы

---

[2] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 15, с. 368.

и функции художественной критики по отношению к системе научного познания искусства и к художественной культуре в целом? В каком соотношении находятся задачи критика и историка, критика и теоретика?

Как подходить к терминологической ситуации, сложившейся в современном искусствознании?

В чем заключается различие и соотношение между термином, понятием и категорией?

Каковы основания и какова суть происходящих ныне процессов идеологизации искусства и искусствознания?

Как осмысливается в настоящее время в свете методологических традиций марксистско-ленинской эстетики и достижений современной искусствоведческой науки проблема искусства как познания? Какова актуальная роль ленинской теории отражения в современной постановке этой проблемы?

Как подходить к вопросу о философской содержательности художественного произведения?

Как соотносятся между собой — и теоретически, и в реальной социальной практике — искусство, художественная деятельность и художественная культура.

Каковы исторические пути и различные формы преемственности художественного развития? В чем состоит и на чем основывается диалектика «временного» и «вечного», «неповторимости» и «непреходящести» произведения искусства?

Каково действительное содержание понятия «социалистический образ жизни» и какова обусловленная именно этим содержанием эстетическая проблематика?

Таковы (отнюдь не все) те общие вопросы, которые ставятся и исследуются в книге А. Я. Зися; здесь они лишь перечислены в порядке, соответствующем последовательности изложения.

Я намеренно не останавливаюсь на тех ответах, тех решениях, тех интерпретациях, которые даны автором. Не желая превращать рецензию в реферат, я хотел бы сказать попросту: читайте книгу.

Здесь, однако, надо вернуться к началу и попытаться определить ту важнейшую качественную особенность мысли автора, которая характеризует его вклад в науку об искусстве и придает его теоретическим размышлениям, его тезисам и выводам высокую меру убедительности. Качество это я назвал бы внутренней конкретностью. Дело в том, что обобщающие формулировки и дефиниции, которые А. Я. Зись выдвигает, оказываются неизменно (почти без исключений) обоснованы не только собственно теоретической логикой, но и глубоким, действительно конкретным пониманием и ощущением самой сердцевины предмета теории — то есть искусства. Осознаваемого и чувствуемого, как говорили в старину, целокупно: и в его общих закономерностях, и в непосредственном индивидуальном воплощении, и в генеральной логике художественного развития, и в актуальной ситуации текущего процесса, будь то процесс литературный или кинематографический. Сохраняя такое понимание и ощущение предмета теории, автор с полным правом может позволить себе обходиться без описательных и назывных обращений к эмпирическим фактам искусства.

Есть в искусствоведческой методологии важный вопрос, кратко формулируемый так: извне или изнутри? Вопрос этот возникает на страницах книги в определенной связи — когда речь идет о так называемых точных методиках изучения искусства, в недавнем прошлом приобретших известную влиятельность и ореол интеллек-

туальной моды. В оценке их возможностей А. Я. Зись исходит из того, что методики эти «сложились вне искусствознания, не в результате внутренних потребностей искусствознания, а на почве других наук, специфическим предметом изучения которых искусство никогда не было и не является» (с. 18). Напоминание по сути простое, но очень важное и побуждающее к дальнейшим размышлениям. Действительно, если в XIX веке ходом развития науки об искусстве было выдвинуто различение «эстетики сверху» и «эстетики снизу», то в наш век искусствоведческая мысль пришла к другому методологически существенному различению: «теории извне» и «теории изнутри» [3].

По всей видимости, вопрос «извне или изнутри?», применяемый к теоретическому изучению искусства, имеет различные аспекты — не только научный, но и культурный, разные смыслы — не только типологический, но также индивидуальный[4]. И в известном смысле вопрос может быть обращен к теоретическим штудиям, исходящим из самых, казалось бы, проверенных традиций эстетики и искусствознания. Ведь бывает так (я беру крайний случай), что иной образованный теоретик, с глубокой серьезностью основываясь на высоких принципах и образцах классического искусствознания и эстетики, с не меньшей серьезностью внедряясь в осмысление конкретных явлений искусства, в итоге демонстрирует схоластически-умозрительные понятийные и оценочные схемы. По отношению к реальностям искусства, по отношению к его реальным творцам и произведениям впору бы их сравнивать не то что с кривым зеркалом, но скорее даже с кошмарным сном. Теоретические предпосылки, между тем, приведены в строжайший порядок под высоко реющими знаменами гуманитарной патетики... Это ведь тоже теоретизирование «извне», обусловленное на сей раз не столько типологически, сколько индивидуально. Вот именно от этого свободна книга А. Я. Зися (как, впрочем, и другие его работы). Ее содержание, ее выводы в полной мере обосновываются и поверяются изнутри художественной практики, изнутри опыта искусств. Подобная обоснованность недостижима, если теоретик не является одновременно настоящим искусствоведом, умеющим вступать в органичный и ответственный диалогический контакт с произведением художника и с самим художником. Такое соединение в авторе качеств философа-эстетика и искусствоведа не подлежит сомнению.

Теоретические положения, которые выдвигает А. Я. Зись, глубоко обоснованы традициями марксистской эстетической мысли, они вырастают на почве разносторонней искусствоведческой культуры, они в необходимой мере обусловлены реальным состоянием проблем искусства и гуманитарной науки на современном этапе. Мысль автора, всегда отмеченная его индивидуальностью, пребывает в широких и богатых внутренних соотношениях со всем контекстом развития советской теории искусств и эстетики, с достижениями, поисками и спорами, совершающимися в этой области. Тут обнаруживается не просто внимательный и зоркий учет происходящего, но высокая ответственность за общий процесс, забота об утверждении его наиболее плодотворных тенденций и

---

[3] Небезынтересно отметить, что применительно к исследованию кино данное различение учитывал и методически оценивал такой видный теоретик-семиолог, как Кристиан Метц. См.: Metz Ch. Essais sur la signitication au cinéma, t. 1. Paris, 1975, p. 92—93.

[4] В любом случае, однако, не следует смешивать это с той проблемой «вненаходимости», что была поставлена М. М. Бахтиным.

возможностей. И это также характеризует автора как деятеля науки и деятеля культуры. Это также одно из важных объяснений той убедительности, что присуща размышлениям и выводам, представленным в книге.

Хотелось бы отметить, в частности, главу, посвященную соотношению понятий «искусство», «система искусств», «художественная культура». Здесь наглядно реализована та необходимая взимосвязь системности и историзма, о которой А. Я. Зись — в общем методологическом плане — написал в одной из предыдущих глав. Привлекает внимание анализ диалектического единства художественной культуры как системы (одна из ключевых мыслей — об отношениях между уникальным характером творческой способности и универсальным характером потребления художественного продукта). Данная в этой главе постановка вопросов общего порядка во многом помогает прояснять более конкретные проблемы. Например, те, с которыми сталкивались и сталкиваются исследователи кино и телевидения.

Ведь давно началось — и как будто пришло пока к некоторому перемирию сторон, но не к однозначному решению, каковое было бы, пожалуй, преждевременным, — обсуждение вопроса о том, существует ли телевидение как самостоятельный вид искусства и вообще как ТВ соотносится с системой искусств. Так вот, те соотношения понятий и реальностей, которые А. Я. Зись устанавливает в указанной главе, побуждают более точно осмысливать и социальную ситуацию телевидения, и его статус как феномена, занявшего значительное место в системе современной культуры. Тут нужно добавить: художественной культуры. Тот факт, что именно это понятие игнорировалось или недостаточно учитывалось в обсуждениях основных проблем ТВ, ограничивал и перспективу теоретического размышления, и его плодотворность. Более или менее единогласно соотносим мы ТВ с двумя системами — массовых коммуникаций и видов искусства. Но, находя для ТВ неоспоримое положение в первой из этих систем, а одновременно споря о степени принадлежности ТВ ко второй из них, теоретики как будто не задумывались о принадлежности телевидения к системе художественной культуры. Но ведь именно принадлежность его к этой системе (не равнозначная его предполагаемой и оспариваемой принадлежности к системе видов искусства) дает существенные основания и исходные позиции для осмысления эстетических параметров и художественных потенций ТВ, а заодно и его действительных соотношений с киноискусством. И об этом также заставляет задуматься книга А. Я. Зися.

Каждая из глав книги по-своему заслуживает пристального читательского внимания. Следует особо указать на главу «Социалистический образ жизни как эстетическая проблема» — новый, расширенный вариант очерка, ранее опубликованного в книге «Конфронтации в эстетике». Содержательность и плодотворность той трактовки понятия «социалистический образ жизни», которую выдвигает А. Я. Зись, рассмотрены и оценены в уже упоминавшейся рецензии В. И. Толстых. Теперь автор монографии не только расширил, но и углубил разработку этого понятия.

Как уже сказано, ценность книги — не только в убедительности и ясности высказанных в ней положений общего порядка, но и в том материале и тех импульсах, которые она дает для дальнейшего додумывания, нередко вызывая читателя на внутренний диалог с автором. В этом отношении характерен раздел «Искусствознание и

художественная критика». Вопрос о природе и социально-культурном призвании критики — один из самых актуальных для развития нашего искусства сегодня. Общественные задачи критики определены со всей четкостью. Тем более важным становится научное исследование и осмысление специфики критического творчества и его функций. Споры, которые на сей счет ведутся, не случайны. Надо признать, что Зись избрал, вероятно, наиболее плодотворный подход к теоретическому рассмотрению проблем критики — подход двоякий.

С одной стороны, перед нами принципиальные тезисы, общий смысл которых состоит в утверждении внутреннего единства художественной критики и научного искусствознания: единства, средоточием которого является общность критериев истины. «Любое искусственное отгораживание истории, критики и теории искусства друг от друга ущербно и для каждой области в отдельности» (с. 62). С другой стороны, мы находим здесь интереснейший исторический очерк развития критики (и ее теории), в центре которого — исследование опыта романтиков, особенно наглядно явившего специфичность и динамику задач критической деятельности. То и другое — и методологические постулаты, и исторические экскурсы — представляются верными и убедительными. Менее убедительны те моменты, в которых автор предлагает некие пересечения одной «системы отсчета» с другою (с. 66—69). Здесь, мне кажется, автор как бы усмиряет реальную историческую динамику в подчинении верному (в принципе) теоретическому постулату. Да, разумеется, критика и наука в принципе, в идеале, в норме едины. И если реальный литературно-художественный процесс порождает те или иные противоречия между «правдой критика» и «правдой историка», то их не нужно ни абсолютизировать, ни апологизировать, — в этом А. Я. Зись прав. Однако из этого вряд ли должно вытекать непризнание самой возможности подобных противоречий. Они неизбежны в ходе реального развития мысли об искусстве, и, более того, они могут оказываться плодотворными в поисках той единой истины, которая есть цель и настоящего ученого, и настоящего критика. Признать этот факт — вовсе не значит узаконить некую «отдельную правду» критика, свободную от критериев научной истины.

О тех путях, по которым мысль критика *движется* к истине, прекрасно сказал (еще в 1921 году) Б. В. Асафьев. Его слова — подлинная исповедь критической субъективности, восстающей против пороков субъективизма: «...все подобные естественные грешки и пороки людские не должны препятствовать мысли искать устойчивых обоснований в оценке творческих достижений... Я верю, что, рождаясь в жизнь, художественное произведение в свою очередь рождает вокруг себя энергию мысли. Критика поэтому — не непременное порицание. Ее ценность и смысл в работе мысли от данного импульса. Но, ища устойчивых обоснований, критик не станет всеядным эклектиком, если только ощущает в себе горение и пламенение к искусству. Всякое устойчивое обоснование — стадия к будущим, еще более устойчивым...»[5]

В книге Зися есть еще один момент, требующий по крайней мере дополнения и развития. Автор справедливо ставит вопрос о снятии в социалистическом обществе противоположности «элитарного» и «массового» искусства. В этой связи говорится, что «сегодня... существенным мерилом точности и глубины отражения дей-

---

[5] Асафьев Б. В. Критические статьи, очерки и рецензии. М. — Л., 1967, с. 157.

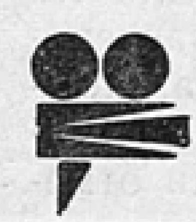
ствительности в произведениях литературы и искусства все в большей степени становится всенародный успех этих произведений, их яркое и длительное воздействие на зрительские и читательские массы» (с. 222). Данное определение, выражающее правильную теоретическую идею, воспринимается при всем том как явная идеализация реальных процессов и проблем, существующих ныне в сфере взаимоотношений между искусствами и публикой. За последние годы мы стали по необходимости более внимательны к различению народности и массовости. Мы знаем, что массовый успех, даже самый широкий, не равнозначен действительному всенародному признанию; мы убеждаемся, что яркость воздействия далеко не всегда сочетается с его длительностью; мы осознаем, что в широчайшем подчас потреблении мнимых ценностей, будь то произведения экранные или эстрадные, в массовом спросе на такие мнимые ценности проявляется одно из противоречий современного культурного процесса. В данном случае получилось, что мысль автора движется хотя и в бесспорном направлении, но как бы мимо той реальной проблематики, от которой сегодня уже невозможно отворачиваться. (Кстати, для меня это был в ходе чтения книги единственный случай, когда я вспомнил об отсутствии имен и названий. И мысленно обратился к автору с вопросом: какие сегодняшние произведения литературы и искусства он мог бы именно в этом плане поставить наравне с романом «Тихий Дон» и фильмом «Чапаев»?)

Указать на данный особый случай я считаю нужным как раз потому, что здесь произошло заведомое нарушение главного и ценнейшего качества, присущего книге: ее внутренней конкретности. Ее практичности.

Обратим на это внимание еще раз: теоретическая мысль автора в своем сквозном движении, в своих исходных позициях и итоговых выводах глубоко связана с действительными проблемами практического развития нашей художественной культуры.

Слова автора: «Привлекательность теории обусловлена тем, что она опирается на живое ощущение искусства...» (с. 71) — на деле подтверждены многими и многими страницами его книги, посвященными разным вопросам, в том числе и самым общим.

Остается заключить, что книга А. Я. Зися может принести немалую пользу всем, кто — независимо от своей профессии и специализации — испытывает потребность серьезно и последовательно думать об искусстве, его проблемах и судьбах. В том числе, и далеко не в последнюю очередь, — о кино.



«...Чувствуешь себя вечным учеником»

К 85-летию со дня рождения Максима Штрауха

Сергей Юткевич

«В каждой области человеческой деятельности существуют свои искатели, свои первооткрыватели. Признание они не всегда завоевывают сразу, порой — посмертно. А при жизни им часто приходится туго. Синяков и шишек, неверия и насмешек — хоть отбавляй! Но какое же бесконечное уважение питаешь к этим беспокойным людям!» Так писал в статье «Художник и время» Максим Максимович Штраух в 1961 году и этими словами сказал самое главное и о себе. Ибо он принадлежал к славному племени «беспокойных людей» — искателей и первооткрывателей, и ему в полной мере было дано испытать редкое счастье всенародного признания и заслуженной славы. Не надо думать, однако, что путь его был простым и легким. Однажды кто-то справедливо отметил, что искусство социалистического реализма было выстрадано поколением, его создавшим. Это правда, которой можно гордиться.

Я тоже имею честь принадлежать к этому поколению, и мне хочется, говоря о Максиме Штраухе, с которым меня связывала долголетняя дружба, личная и творческая, напомнить о сложностях и трудностях этого пути.

С позиций исторической правдивости это полезно прежде всего для того, чтобы снять с признанных завоеваний патину ложного академизма, скрывающую то напряжение, тот драматизм, ту борьбу, которыми были отмечены новаторские искания первооткрывателей.

Биография Штрауха в этом смысле типична для советских мастеров первого призыва, хотя быстрое развитие актера поражает: всего пятнадцать лет отделяют его от дебюта в Первом рабочем театре Пролеткульта до воссоздания в искусстве образа Владимира Ильича Ленина.

Сегодня все громче, все уверенней звучат голоса, утверждающие равноправие и в известном смысле приоритет творчества актера, этого подлинного и незаменимого соавтора драматурга и режиссера. Выявили свою односторонность концепции «режиссерского театра», равно как доказала свою бесперспективность практика гастролерства и актерского произвола. Система Станиславского для нас — краеугольный камень синтеза этики и эстетики, который лежит в основе нашего понимания социалистического искусства. Мы спорим о более полном и верном толковании наследия великого реформатора, стремимся актуализировать его опыт. Но все это не закрывает от нас основного — нового взгляда на роль и природу актерского творчества, утверждения не только в теории, но и на практике нового типа актера-художника, актера-гражданина, одним из лучших примеров которого является, на мой взгляд, Максим Штраух.

Именно этим объясняется то, что наряду с Б. В. Щукиным М. М. Штраух





«РАССКАЗЫ О ЛЕНИНЕ». В роли В. И. Ленина — М. Штраух

принадлежал к актерам, наилучшим образом соответствовавшим воссозданию образа Ленина благодаря исключительному таланту и высокому уровню исторического сознания.

Когда в середине 30-х годов перед нами была впервые поставлена задача воплотить на экране образ вождя революции, она казалась немыслимой и невыполнимой. Можно ли сыграть Ленина? Что это в данном случае значит — сыграть? Роль Ленина — это ведь больше, чем роль, это нечто совершенно новое, небывалое. Есть ли у нас актеры, стоящие вровень с этой гигантской сложности задачей? А сценарий — кто его напишет? Как, с какой стороны подступить к ленинской теме? Нужно избежать иллюстративности, пересказа, не менее опасны примитивизация, упрощение, недопустимо и возносить «самого земного изо всех прошедших по земле людей» в заоблачные выси... Опасности были ясны, предстояло выработать — и не в предварительных теоретических, кабинетных изысканиях, а на практике, в непосредственной работе над материалом — положительную программу... Конечно, общим достоянием стал бесценный опыт Маяковского: его поэму «Владимир Ильич Ленин» мы перечитывали в то время по-новому. Не был забыт и смелый эксперимент Эйзенштейна, дерзнувшего в своем замечательном «Октябре» решить образ вождя типажно-монтажными средствами в той новаторской стилистике, которая обогатила арсенал нашего революционного экрана.

Однако в середине 30-х нужно было искать новые пути. И не только сугубо кинематографические. Предстояло выйти из круга чисто профессиональных забот и интересов, многое осмыслить заново, зорче всмотреться не только в недавнее прошлое, но и в настоящее, чтобы не утерять связи времен,



«ЛЕНИН В ПОЛЬШЕ». В роли В. И. Ленина — М. Штраух

чтобы понять, каким хотели бы увидеть Ленина на экране будущие зрители, не отказываясь и от своего личного, индивидуального ви́дения. Слить свой замысел с мыслями и чувствами миллионов, оформить, воплотить их художественную потребность, их ожидания — что может быть важней, ответственней и радостней для деятеля советского искусства?

Отдадим должное отваге Алексея Каплера, Михаила Ромма, Бориса Щукина — они были первыми. Вслед за их картиной «Ленин в Октябре» появился и наш «Человек с ружьем», чье творческое долголетие определили драматургия Николая Погодина и игра Максима Штрауха. К ней нужно было привыкнуть: Ленин в исполнении Штрауха не был похож не столько на живого Ленина, сколько на Щукина, с которым зрители уже отождествляли вождя Октябрьской революции, точнее, его образ.

Мы со Штраухом решали образ Ленина по-другому не потому, что во что бы то ни стало хотели быть оригинальными. Нет, мы следовали своему замыслу, который родился у нас органически, как ответ на запросы времени, и выразил нашу трактовку ленинской темы — Ленин и народ. Штраух удивительно тонко почувствовал новаторский жанр картины — не то притчи, не то «солдатской сказки», где в ткань повествования о суровых и напряженных, полных опасности днях свободно входили и фольклорный юмористический рассказ о мужике, упустившем генерала, и лирический мотив любви и разлуки, и песня фабричной окраины. Ленин появляется всего в трех эпизодах, но это лишь многократно усложняло задачу актера. Он решил ее блистательно потому, что прожил на экране целую жизнь, и зритель ее мысленно достраивал, восстанавливал в своем воображении.



«ЧЕЛОВЕК С РУЖЬЕМ». В роли В. И. Ленина — М. Штраух, Шадрин — Б. Тенин

Потом были «Яков Свердлов», «Рассказы о Ленине», «Ленин в Польше», и в каждом из этих фильмов Штраух не повторял себя, характер становился все объемнее, глубже, масштабнее — не за счет внешней монументализации, которой мы всеми силами сознательно избегали, а за счет все более полного раскрытия внутреннего мира величайшего человека эпохи. Штрауху это оказалось по плечу: он был художником выдающегося интеллекта, огромной духовной энергии и воли, — одним из тех, у кого мысль и чувство сливались, не мешая друг другу. Наш замечательный психолог Л. С. Выготский писал: «Мы могли бы показать, что искусство есть центральная эмоция или эмоция, разрешающаяся преимущественно в коре головного мозга. Эмоции искусства суть умные эмоции». Максим Штраух показал это с непреложной убедительностью — всем своим творчеством, и сценическим, и экранным, но особенно ярко — в фильмах о Ленине.

Теперь уже не подлежит сомнению, что обращение советских кинематографистов к ленинской теме было одним из самых высоких моментов в истории нашей культуры, стимулировавших ее развитие. Об этом немало написано. Я же хочу — основываясь на своем опыте и на опыте Максима Штрауха — подтвердить, что прикосновение к образу вождя революции побудило нас по-иному взглянуть на то, что мы делали прежде, по-новому оценить всю работу, более серьезно подумать о своем будущем, проделать строгий самоанализ и притом всесторонний. Убежден, что так должно быть с каждым, кто по велению совести берется за разработку ленинской темы сегодня. Иначе удачи ожидать не приходится.

С историко-революционными фильмами у нас не все обстоит благополучно. Мы об этом говорим, но как-то по-

верхностно, рассуждая о сюжете, об интриге, об актерах, отмечаем удачи, просчеты, но почему-то не принято во весь голос называть те политические, нравственные и эстетические проблемы, которые неизбежно встают перед всеми, кто берется за воплощение темы революции и образа ее вождя. Кинолениниана Максима Штрауха и в этом — важнейшем! — отношении остается сегодня актуальной. Если бы мне пришлось дать краткое определение особенности Штрауха-актера, я бы сказал так: он был предельно требовательным, взыскующим, непрестанно ищущим художником. «Может быть, наиболее привлекательным в нашем деле, — говорил он, — является то, что каждую роль начинаешь как бы сначала и, в конце концов, чувствуешь себя вечным учеником». Только тот, кто может с чистым сердцем сказать о себе такое, способен стать Учителем.

Властителем дум нашего поколения был Маяковский. И свои краткие заметки о Максиме Штраухе я хочу закончить его замечательными словами о великом поэте:

«...Маяковский был человеком, который смело, страстно и безоговорочно, всем своим существом художника ринулся навстречу революции. С непокрытой головой, с распахнутой грудью — какой простор! — стоял он, подставив себя ветрам этой грандиозной социальной бури. Стоял и полными легкими вдыхал ее живительный воздух.

Вот какое впечатление живет во мне от Маяковского! Вот как он решал для себя вопрос: художник и время. Он был художником нового типа. За это мы его и любим».

Таким художником был и Максим Штраух. Поэтому его творчество навсегда вошло в сокровищницу социалистической культуры.

Мятущаяся душа

К 70-летию со дня рождения Бориса Андреева

Константин Ершов

Скажите, что нас всех мятет?
М. Ломоносов

Я хочу рассказать о моих встречах с народным артистом СССР Борисом Федоровичем Андреевым в период съемок кинофильма «День ангела». Съемки и плавание наше на теплоходе «Крым» (временно переименованном в «Цесаревича») надолго затянулись по разным причинам, и это дало мне возможность продлить радость общения с этим удивительным артистом, познакомиться с ним близко и подружиться.

В этом человеке было все: и гармония, и согласие с собой, с миром, и некий созерцательный покой, но и дисгармония, и мятежность, и неровности, и изломы мятущейся души.

Что же все-таки это было за явление — Борис Андреев? Может, и в самом деле некий загадочный метеорит наподобие Тунгусского? Тунгусский, не Тунгусский, а то, что это явление очень российское, — очевидно.

Он ходил вперевалку, чуть косола-

пя, большой, как домна, как печь... Говорят, глаза — зеркало души, но его глаза мало могли сказать о его сложной и неуемной душе. Через другое его надо было понимать, не через глаза.

Снималась на Одесской киностудии картина. Про море, про пароход. Кинофильм обещал быть остросюжетным, с пожаром, с паникой, с выстрелами. Андреев играл роль русского купца Грызлова, натуру размашистую и неспокойную, в сюжете, впрочем, участвующую довольно косвенно, а я — его секретаря.

Почти все съемки проходили на пароходе, в открытом море. Плавали долго. Началась экспедиция весной, а закончилась глубокой осенью. Когда я вспоминаю эту экспедицию, в моей памяти и корабль, и Андреев как-то сразу сливаются в одно целое, хотя вместе с тем я вижу их и раздельно, то есть, с одной стороны, вижу Бориса Федоровича стоящим на палубе, как и всех других, а с другой стороны, и сам он для меня как корабль, с палубами и трюмами, со всеми хитросплетениями мачт и стропов, мятущийся человек-корабль.

Не будем, однако, предварять наш рассказ выводами, лучше понаблюдаем за Борисом Федоровичем как в минуты, когда скрипят и лопаются снасти, так и в те блаженные минуты равновесия, штиля, когда и гроза и ветер уже позади.

Равновесие. Штиль. Микки. «Все образы — любимые»

Утро.

На море тихо. Гармонична, как классический стихотворный размер, линия гор в легкой розоватой дымке. Борис Федорович стоит на палубе. Согласно и умиротворенно дышат мехи его легких.

— Какая библейская красота! — произносит он после длительной паузы.

Затем, еще раз глубоко вздохнув, медленно, вперевалочку покидает палубу. И палуба под ним подобострастно поскрипывает.

В столовой завтракает съемочная группа.

— Здравствуйте, дорогие братья и сестры! — добродушно гудит Борис Федорович, появляясь в дверях столовой.

Все приветливо отвечают ему, кроме одного, Николая Афанасьевича Крючкова.

— Ну и что? Что ты этим хотел сказать, Боба? Идея какая? — ворчит добродушно его старый друг, сидя в дальнем углу столовой.

Я сижу за одним столом с Борисом Федоровичем, ем кашу. Он смотрит на меня и нежно басит на мой счет:

— Обратите внимание, тощий и злоехидный Костька благодаря врожденному ехидству уплетает вторую порцию манной каши. Каков?

Я привык к этим замечаниям и спокойно продолжаю есть кашу.

За окном виден прогуливающийся по палубе дрессировщик со своей обезьянкой. Обезьянку зовут Микки.

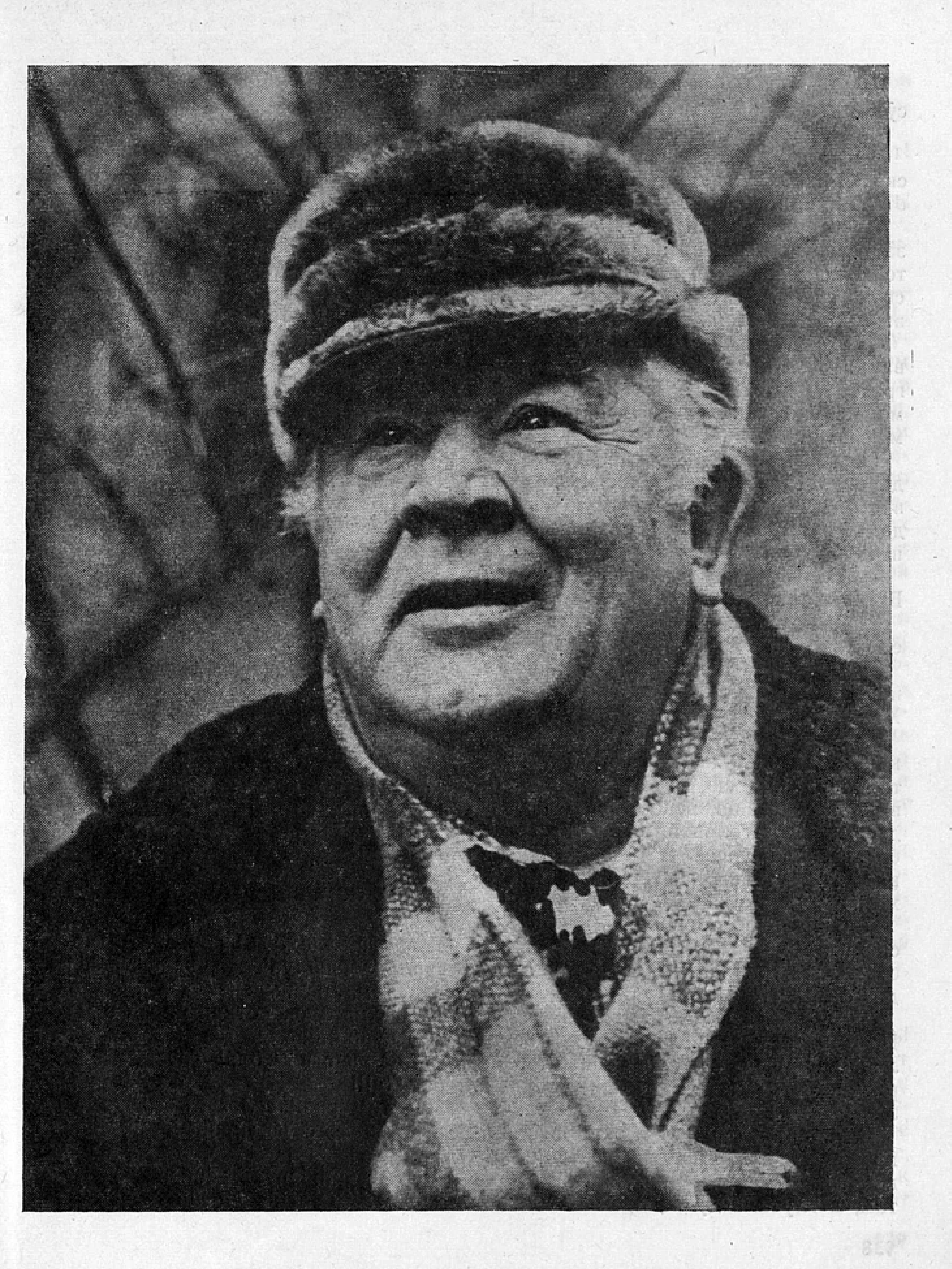
Сидящая напротив меня актриса, всплеснув руками, вскрикивает:

— Смотрите, Микки!

— Очаровательнейшая в своем ехидстве обезьянка, — констатирует Борис Федорович. — Что-нибудь из ехиднейшего племени макак. Похожа на сценариста Мику Аптекаря.

— Вам нравится Микки? — закатывая глаза, спрашивает актриса.

— Просвещенные народы полагают, сударыня, что мы с вами произошли от обезьян... — уклончиво отвечает Борис Федорович.



— От Микки? — приходит в неописуемый восторг актриса.

— Нет, от тех, которые поздоровей.

Актриса машет на него платком, дескать, какой ужас, уж лучше пускай от Микки, все не так грубо.

Некоторые принимают эту игру как застольную импровизацию, на самом-то деле, я знаю, он просто репетирует свою сцену. И слова о «просвещенных народах» придумал он сам.

— Да, Борис Федорович, сейчас бы вам в самый раз Тараса Бульбу сыграть, — пытаюсь я отвлечь его от меланхолических рассуждений. — Самая пора.

Но получается еще хуже. Борис Федорович вздыхает, сердито отодвигает в сторону так и не начатую кашу, долго трет затылок и, глядя в окно, печально заключает:

— Бульбу мне уже не сыграть! Все уже сыграно, шабаш!

За окном изо всех сил гримасничает Микки.

— Осталось одно: рожи корчить в паре с бесстыжей Микки. Хе-хе!.. Эх... Хм!.. Пст!..

Видимо, здесь ему пришла в голову какая-то озорная мысль, весь он как-то наливается ею, хочет, должно быть, высказать ее, но, вспомнив, что здесь дама, машет головой, выпуская из себя это накатившее на него смешное в виде причудливых междометий, вздохов, присвистов.

— Борис Федорович, а какой ваш самый любимый образ? — спрашивает его пожилой актер окружения, из дотошных.

— Какой?.. Х-хм... Разве я знаю?! Все они, как дети. Всех их по-своему любишь, стараешься не обижать. Но, разумеется, есть и самые любимые. Лазаря Баукина люблю, Ерошку...

Он сидит и смотрит в окно на смирное, притихшее море, сам внешне спокойный, умиротворенный, а все-таки там, в глубине души, что-то непокоит его, что-то напоминает, ровно малое облачко, что возможен и шторм, очень даже не исключен.

Вот уже несколько суток подряд съемок на пароходе нет по каким-то непонятным, как это часто бывает в кино, причинам. Борис Федорович часами стоит на палубе, вздыхает, смотрит на море. Море по-прежнему спокойно.

Рядом крутится все тот же окруженец, из дотошных.

— Борис Федорович, как самочувствиеце?

— Что?! — спрашивает Андреев, словно очнувшись.

— Я говорю, как чувствуете себя?

— А-а... Хм, как? Как свинья на цепи. Представляете, такое вольнолюбивое животное, как свинья, и вдруг на цепи. Это, знаете ли, очень грустно.

И говорит это искренне и даже серьезно.

И голос его при этом почему-то слегка дрожит.

Нарушение равновесия. Шторм. Коварный Мика. Ученик Сенеки. «Все образы — нелюбимые»

И вдруг однажды все задвигалось, заскрипело, палуба качнулась и пошла ходуном. Люди шептались и трусовато смотрели туда, откуда доносился его рокочущий бас.

— Вон с корабля! Трусы и прихлебатели!!!

Потом раздавалось пение широкое, разбойное, с шаляпинскими «профундами».

И вдруг оборвал пение.

— «Все равно против нашей Волги

этот океан лужа». Что это? Какой вздор! Кто написал для меня этот текст? Мика Аптекарь? Опять Мика? Где он? Здесь на корабле? Позовите его сюда!..

Мика Аптекарь — это у Бориса Федоровича собирательный, обобщенный образ безответственного кинодраматурга, виновного во всех сценарных недостатках.

— А знает ли ваш Мика, что и я из тех самых... из волгарей? Не знает небось. Ничего, узнает!!!

Не сдобровать бы, я думаю, Мике Аптекарю, окажись он в это время на пароходе. Воображение тут же нарисовало барахтающегося в морской пучине сценариста Мику.

— Мика, Мика, чертов кукиш, где твоя совесть! — гремел, как морской царь, Борис Федорович.

И вот поздней ночью слышу стук.

— Костька, открой!

Открываю. Стоит в дверях. Глаза, как у ребенка, обиженные и печальные, а сам непомерно большой, раздавшийся, словно разбушевавшаяся в нем стихия расшатала, растолкала его внутренние крепления, раздвинула шпангоуты ребер, перетянула и спутала снасти... И было что-то очень трогательное, вызывающее сочувствие в его жалобных детских глазах, в его огромной незащищенной фигуре. Большой корабль, терпящий крушение... Что с ним, почему мятется его душа?.. Почему эта клокочущая стихия угадывалась в нем еще и тогда, когда все было покойно и тихо и, казалось бы, ничто не предвещало грозы?..

Он тяжело опустился на диван и заплакал. Шумно, со всхлипами, с присвистами. Совсем как его Ерошка из «Казаков». Старый казак-сирота Ерошка.

Что мне было делать? Как утешить этот океан? И нужны ли были ему мои утешения?

Наивно попробовал свести разговор к любимым ролям, а в ответ-то и получил:

— Нет у меня любимых ролей, нет! Откуда! Все нелюбимые!

Что это? Парадокс? А может быть, жестокое откровение?

И тогда не разгадка ли это его мятущейся души?..

— Все спят, — пожаловался он, — разбежались по норкам, притаились!.. А радость-то и смысл, господа, в другом... в самораскрытии, в бесшумном и величественном парении души... в постижении пространства и времени, в постижении себя, козявки, в этом пространстве и в этом времени, и себя — человека, человека! Эх! Я часто думаю, кто я, откуда такой кипяченый?.. Наверное, от тех волжских громыхал и задир... Ох, чую я в себе, Костька, дрожжи бунтарей этих, бродят они во мне, Костька!.. И ты не смейся, я, братец ты мой, вся Россия, вся земля наша советская, ей-ей, меня не повернешь, не своротишь, я сам кого угодно сворочу, есть еще сила, да! Я, брат, всей шкурой своей землю нашу ощущаю. Какая-нибудь дальняя деревенька, а и ей место на мне обозначено, приложишь ухо и обязательно почуешь: тикает, живет деревенька! Вот здесь, в башке моей, заводы, фабрики трудятся, на груди моей трактора стараются, пашут... Нога, скажем, периферия, а и там какой-то заводишко-хлопотун нужное производит. Так-то вот, Костька, смекай мою аллегорию. Ты понимаешь, брат, про что я?..

Я закивал согласно.

— Врешь, поди, что понимаешь! Меня, брат, все реже понимают. Вот и они, драмоделы эти, хитрованы и фарисеи, вроде Мики, хотели приручить меня, приспособить, как некое экзотическое типажное сооружение, эмблему. А ведь я не так прост, как думают некоторые. Я мыслю, черт

возьми, я ученик Сенеки, да! И я докажу это!..

— Почему же Сенеки? — думал я смятенно, растревоженный и выбитый навалившимся на меня признанием.

— Лакировщики, клепальщики, лудильщики... Андреев не знак, не эмблема!.. Однажды во мне заговорит Сенека! И они рухнут. И Мика. Хе-хе, М-Мика!.. Я долгожитель, я дуб, мои корни в истории земли, а кроны уходят в небо! Во мне Россия гудит! А они? Кто? Потому и страшит меня будущее, что не знаю я, кто они и надолго ли они, хитрованы и фарисеи!

И уже ко мне:

— Послушай, а ты-то сам кто такой? Чем живешь? Нужна ясность, открытость!.. Где ваши позиции? С кем вы? Эх!.. — Он махнул рукой и жалобно попросил: — Послушай, дай закурить! А?..

— У меня нет, Борис Федорович.

— Будь другом, найди!

— Где же найдешь? Все спят...

— Да найди же, найди! Я тебе приказываю! — закричал он на меня, но тут же смягчился, объяснил: — А вообще обижаться на меня не смей! На меня нельзя обижаться, слышишь?!

Стучать в каюты было неловко, я поскребся к одному знакомому, к другому. Все спали или не хотели открывать.

Я вышел на палубу. Море по-прежнему было неспокойно. Выручил меня вахтенный матрос. Он отсыпал мне несколько сигарет. Потом появился и сам Борис Федорович.

Глядя на море, заметил тоскливо:

— Что там, а? Там, за этим мраком?.. Страшно, а?.. Эх, Костька, вырежут наши с тобой сцены, вырежут и бросят к медузам. Не работаем мы с тобой на сюжет, кончено, брат! Но Мика, Мика...

Восстановление равновесия. Берег. Базар. Ра́чки. Стихи по этому поводу. Раблезианство. Берег, твердь, Ялта...

Борис Федорович мирно глядит с палубы на ослепительно расфранченную Ялту. Я приглашаю его прогуляться по набережной. Он отвечает неохотно:

— В Ялту я не пойду... Я здесь одного нечаянно с крыши сбросил.

— Цел остался?

— Цел. У меня рука тяжелая, но и легкая.

Зато, придя в Одессу, отправляемся на знаменитый одесский рынок. Небо пасмурно, и на случай дождя я надеваю плащ.

— Косточка, — спрашивает меня Борис Федорович, настроенный благодушно, — зачем ты надел плащ?

— А вдруг дождь?

— А вдруг метеорит? Так что ж, и ходить в каске?.. Хе-хе!.. Хм!.. Пст!..

И вот пестрый и живописный духовитый одесский рынок наваливается на нас. Ходить по базару, расспрашивать, пробовать — любимейшее занятие Бориса Федоровича. Он проплывает, покачиваясь меж рядов, как знатное торговое судно. Его узнают, его угощают.

...Сквозь зазывания старух,
Сквозь шорох сельдереев,
Сквозь терпкий и укропный дух
Базаром шел Андреев...

Ему охотно прощали шутки над товаром, в то время как другому никогда не простили бы этих шуток.

— Ваш мед, мамаша, я беру, — великодушно объявляет он одной торговке, аппетитно снимая пробу указательным пальцем. — Он мне нравит-

ся. Он очень похож на манную кашу.

— Скажи, любезный, — обращается он к одному грузину, — сколько нужно съесть лаврового листа, чтобы на голове вырос лавровый венок?

— Сколько скушаешь, дорогой, — не сморгнув, отвечает обитатель гор.

Дух стоит над базаром пряный, ядреный. Проходим к рыбному ряду.

— Сколько стоит эта ехидна? — спрашивает он, тыча пальцем в висящую на крюке похожую на модную дамскую сумку камбалу.

Потом смотрит по сторонам и громко, словно его обокрали:

— Позвольте, а где же ра́чки? Знаменитые одесские ра́чки?

— Может быть, рачки́? — уточняю я.

— Да нет, по-нашему, конечно, рачки́, а по-одесски ра́чки! И не спорь, Костька!

— Ах, креветки! — осеняет меня. — Ну так бы и сказали!

— Не креветки! — сердится он. — А ра́чки, ра́чки, мой друг!

И правда, что-то не видать знаменитых одесских ра́чек.

...Вздохнув, испробовал медок,
Купил халвы три пачки.
И вдруг протяжно, как гудок:
— А где же, братцы, ра́чки?!

— Мамаша, куда девались ра́чки? — спрашивает он у бабки, торгующей таранью.

Бабка смущенно пожимает плечами.

— Господа, где ра́чки?! — уже почти с отчаянием вопрошает Андреев у всего базара. — Какой срам, исчезли одесские ра́чки!

Упреки Андреева базар воспринимает как справедливые. Базар прячет глаза, базару стыдно.

...Примолк пристыженный базар:
Нигде не видно ра́чек.
«Одесса, прячь свои глаза!»
Глаза Одесса прячет.

И вот, когда уже все надежды обнаружить ра́чки были потеряны, когда весь базар уже готов был сгореть от стыда, из-за стоявшего на отшибе киоска чей-то голосок задавленно пропищал:

— А кто желает ра́чки, кто?..

...Табак, видать твои дела!
— Кончай, отец, подначки!
И вдруг, как писк, из-за угла:
— А кто желает ра́чки?..

Голос этот принадлежал маленькой носатой старушке. На старушке была затрапезная шляпа с каким-то тряпичным фруктовым натюрмортом на полях. И сама она была вся скрюченная, точь-в-точь как креветка.

— Я, я желаю ра́чки, мамаша! — загремел Борис Федорович и чуть было не задушил старушку в своих объятиях. — Отсыпь, мамаша, отмерь со всей присущей тебе щедростью! Осчастливь!

Я осмотрелся по сторонам: весь базар, осклабившись, благодарно смотрел на старушку. Спасибо, спасибо, тетя Соня, выручила, поддержала Одессу!

...Вздохнул, осклабился базар,
Вздохнула рыба, птица,
Вздохнула старая коза
(По паспорту девица).
Затараторили ряды:
«Спасибо тете Соне!
Она спасла нас от беды!
Поклон ее персоне!»
— Прости, Одесса, виноват!
Как говорят, «пробачте!»
Все ж убедиться был я рад,
Что не исчезли ра́чки!

И если до этого момента все делали вид, что не узнают Андреева, то теперь уже отовсюду и наперебой шумели, дескать, узнали, узнали знаменитого артиста, кушайте, товарищ Андреев, ра́чки у тети Сони!

— Товарищ Андреев!

— Я не товарищ Андреев, я купец Грызлов!

— Чтоб я так жил, Саша с Уралмаша!

— Товарищ Андреев, вы?

— Я! — басит он спокойно, без тени самодовольства.

— Ох, сердце подсказало, шо вы! Ну прямо копия вы!

Нагруженные ра́чками, таранью, медом, халвой, помидорами, грушами, мы идем мимо лавок, где выставлена трикотажная и ситцевая одежда в соседстве со всякой мелочью, вплоть до булавок и дешевых запонок.

— Эх, Костька, — вздыхает Андреев, — купить бы нам сейчас с тобой по паре великолепно-небесных штанов да и податься куда глаза глядят. Дойдем до Индии, примкнем к йогам, а? На сюжет мы с тобой все равно так или иначе не работаем... В самый, стало быть, раз в Индию чесануть.

Заинтересовавшись вывешенными на палке, яко хоругвь, трусами, спрашивает:

— А на меня есть что-нибудь?.. Нет? Все на него? (Кивает на меня.) Безобразие! Вся промышленность работает на худых! Впрочем, оно и правильно. Худые показали себя в войне, и я думаю, не раз еще покажут себя худые. Как ты считаешь, Костька?

Я стою, навьюченный покупками, сгибаясь под их тяжестью, и согласно, по-верблюжьи киваю.

И вот, наконец, приносим всю снедь, весь этот огород к Борису Федоровичу в каюту и вываливаем на стол замечательной пирамидой — натюрмортом невообразимым. Какое-то время молча всем этим любуемся. Это ведь как щедра и обильна земля, и это ведь сколько всякого такого можно на свет сотворить! Много прекрасных и нешаблонных мыслей приходит к нам в эту минуту.

Потом Борис Федорович садится за стол, как за орган, так, чтобы все было у него под рукой, чтобы к каждой клавише был ему свободный доступ. Фламандский дух щедрости и расточительства, культ еды и плоти витают над столом и щекочут мне ноздри. Раблезианством дышат все его поры, каким-то вселенским аппетитом.

Первым делом он приступает к ра́чкам. О ра́чки, о блаженство! Сто лет здоровья и счастья тете Соне. Ра́чки ссыпаются на блюдо. Я откупориваю пиво. И вот он уже запустил в них свои большие пальцы... Хруст и чавканье... В комнату проникают запахи порта, моря...

...А дома, водрузив очки,
Он ел их, как в горячке:
— Они по-нашему рачки́,
А по-одесски ра́чки!

Вслед за ра́чками следуют какие-то паштеты, намазываемые на большие ломти хлеба.

— Как щедро накладывает он краски!.. Как пастозно, как жирно! — думаю я в каком-то тумане. — Так творил кто-то из сезаннистов... Может быть, Кончаловский или Осьмеркин... Как масло на хлеб...

...А на столе — невпроворот!
Рдел помидор румянцем —
Стол полыхал, как натюрморт,
Написанный фламандцем!
— Вгрызайся, сыне, в колбасу,
Чехвости паламиду!
Обратно, чай, не понесу
Я эту пирамиду!..

Какое-то умиление накатывает на меня, восторг перед жизнью, перед ее мощным напором и щедростью, перед ее размахом и какими-то великанскими пропорциями. Перед ее пантеизмом, перед ее языческой силой.

— Маслята, рыжики греби,
Они всему основа!
Махнули, Костька, по грибы
В душистый лес сосновый!
Халву одесскую круша,
Не игнорируй финик!
Малинка также хороша!
В малинник, брат, в малинник!..
— Малинка хороша с чайком!
— Чаек уж на приборе!
Как говорится, что при ком,
А чай всегда при Боре!..

Не спорю, образ медведя, лакомящегося в малиннике, также посещает меня. Борис Федорович многолик, многообразен в этом процессе. То он уже не художник, не фламандец, а тихий

мечтательный пастор за органом. А то вдруг сидит, как Будда, симметричный и уравновешенный. Вот, думаю, последние могикане, самородки... уходят. Уйдет и он...

Выбрав момент затишья, передышки, спрашиваю его опять:

— И все-таки, какие же образы любимые, а какие пасынки? То вы сказали, что все любимые, а то вдруг — все нелюбимые! Почему так?

— Вон ты опять про что, Косточка. В обоих случаях, наверное, говорил чушь! — Потом ухмыльнулся по-доброму и сказал: — Всякая абсолютизация — чепуха! Истина — она потоньше, попричудливее. Не согласен?

— Согласен.

Он посмотрел на меня, спросил ласково:

— Ты почему не ешь, Косточка?

— Куда уж мне, с язвой-то! Я уж потом, как чай закипит, примкну.

— А ты презри ее, Костька, выше будь, слышишь, наплюй, а?

Я посмотрел на него страдальчески.

— Ну ладно, как знаешь, — помилосердствовал он.

И снова он то впадал в восторг, то в меланхолию.

— Примыкай, Костька! — скомандовал Борис Федорович, снимая с плитки чайник.

В чаепитии Борис Федорович тоже знает толк и относится к этому ритуалу с особым тщанием, а после обильной и тяжелой пищи оно, чаепитие, звучит, как некое избавление, очищение, как райский душ.

— Чуешь, Косточка, как душа-то переселяется? — спрашивает он меня, блаженно всхлебывая чаек.

— Чую... — ответствую я ему в лад, — чую, батьку!..

И самоварный чувственный дух нежно окутывает и обволакивает нас обоих.

— Эх, Косточка, — вздыхает Борис Федорович, слабея и обильно струясь потом, — вырежут нас с тобой из картины, как пить дать, вырежут. Вставной мы с тобой номер, Косточка! Кабы еще на сюжет мы с тобой хоть немного работали, а то ведь и на сюжет мы с тобой ни хрена не работаем.

— Ну вас-то не вырежут, не посмеют, — изнуренно возражаю я, допивая четвертую чашку, выпучив по-рачьи глаза и не в силах оторваться от счастья.

— Вырежут! В том-то, братец ты мой, и штука, что и меня вырежут! Отошел я, как овощь, как переспелая груша...

— Не вырежут вас...

— Вырежут, Костька, и не возражай...

Иногда я думаю, что он прошел над людьми, как благодатное весеннее грозовое облако, окутал, оглушил громами по-доброму, обдал живительной влагой, и ушел за горизонт, оставив после себя ощущение чуда, радостное чувство приобщения к чему-то несказанно большому и русскому, к такому же, как лес, как река, как пашня, а выглянувшее солнце обернуло эту счастливую влагу в поднимающийся от земли душистый пар, в готовность и нетерпение жить, дышать и плодоносить.

Такое было ощущение от общения с ним. Такая таилась в нем живительная сила.

Так в чем же, спросите вы, причина, загадка мятущейся души?..

Его вынесло на гребень популярности кино в начале 30-х годов. Роли, которые он играл, отличались народностью, простотой и прямодушием. Особенно он стал популярен в фильмах предвоенных и военных лет: «Трактористы», «Большая жизнь», «Два бойца». Широта и простодушие его героев не требовали от него какихлибо психологических усилий, они были обаятельны и открыты. Однако уже тогда, надо полагать, роли эти вряд

ли могли устраивать его сполна. Кино же все надежнее и окончательнее его в этом амплуа закрепляло. И в душе артиста, мятежной и глубокой, стал намечаться разлад между его обаятельными, но наивными ролями и ролями многослойными и драматическими, которые он еще не сыграл, но на которые был нацелен и приготовлен самой природой. Многих режиссеров, я думаю, обманывала его внешность, на первый взгляд предполагавшая в нем укоренившееся уже амплуа добряка, даже простака, которому «силы некуда девать». Недаром ведь в середине 50-х годов он сыграл роль Ильи Муромца, богатыря силы недюжинной.

Популярность артиста росла. В 50-е же годы им сыграна была роль Журбина в фильме «Большая семья». Роль замечательная. Но драматический разлад между тем, что делал и что мог, все же усиливался. Вот в это время я и встретил его на палубе «Цесаревича». Он не всегда говорил мне обо всем этом впрямую. Но эту его драму я чувствовал постоянно. О ней отчасти и мой рассказ. Он трагически сознавал, что его могучий внутренний потенциал используется лишь частично. Он был на много голов умнее и выше своих ролей, сложнее и глубже их.

Потом уже, когда мы расстались после окончания съемок, мы встречались, увы, не так часто. Я с радостью отмечал, что Борис Федорович все больше стал играть роли сложные, неоднозначные, под стать Лазарю Баукину. Появились фильмы «Дети Ванюшина», «Ночной звонок». Потом была роль директора большого завода в телевизионном фильме «Мое дело». Характер своеобразный, глубокий. Была и драматическая роль Блистанова в фильме «Сапоги всмятку». Там, в этом фильме, словно разбудили вулкан, до сих пор мирно дремавший, такой им был обнаружен сокрушительный темперамент. Вообще в большинстве этих его последних ролей звучит уже иной Андреев, приближающийся к своей глубинной сути.

А встретил впервые я его давно. Еще задолго до фильма «День ангела».

Высшие курсы кинорежиссеров в Москве. 1965 год...

Мы выходим в перерыве в небольшой и не очень освещенный коридор. В темном углу сидит кто-то очень большой и грузный. Угол этот темный сопит, вздыхает тяжело. Присматриваемся: знаменитая, почти хрестоматийная фигура. На лоб уныло надвинута устаревшего покроя мягкая большая кепка. Большое добродушное лицо его всем нам знакомо давно. С детства. Это Борис Андреев. Он сидит в углу и печально дышит. Вероятно, ждет кого-то. Смотрит равнодушно-вопросительно на нас. И издает вздохи. Сама же огромная фигура его почти неподвижна. Здесь, в этом темном коридоре, он кажется большим пароходом, заплывшим по недоразумению в тесную, не по его размерам гавань: ни повернуться, ни пошевелиться, остается только вздыхать тяжело, выпуская с шумом пары. Тесно ему, да и тоскливо отчего-то...

...Летом 65-го Москва хоронила Петра Алейникова, артиста, составившего обаятельнейшие страницы в советском кино.

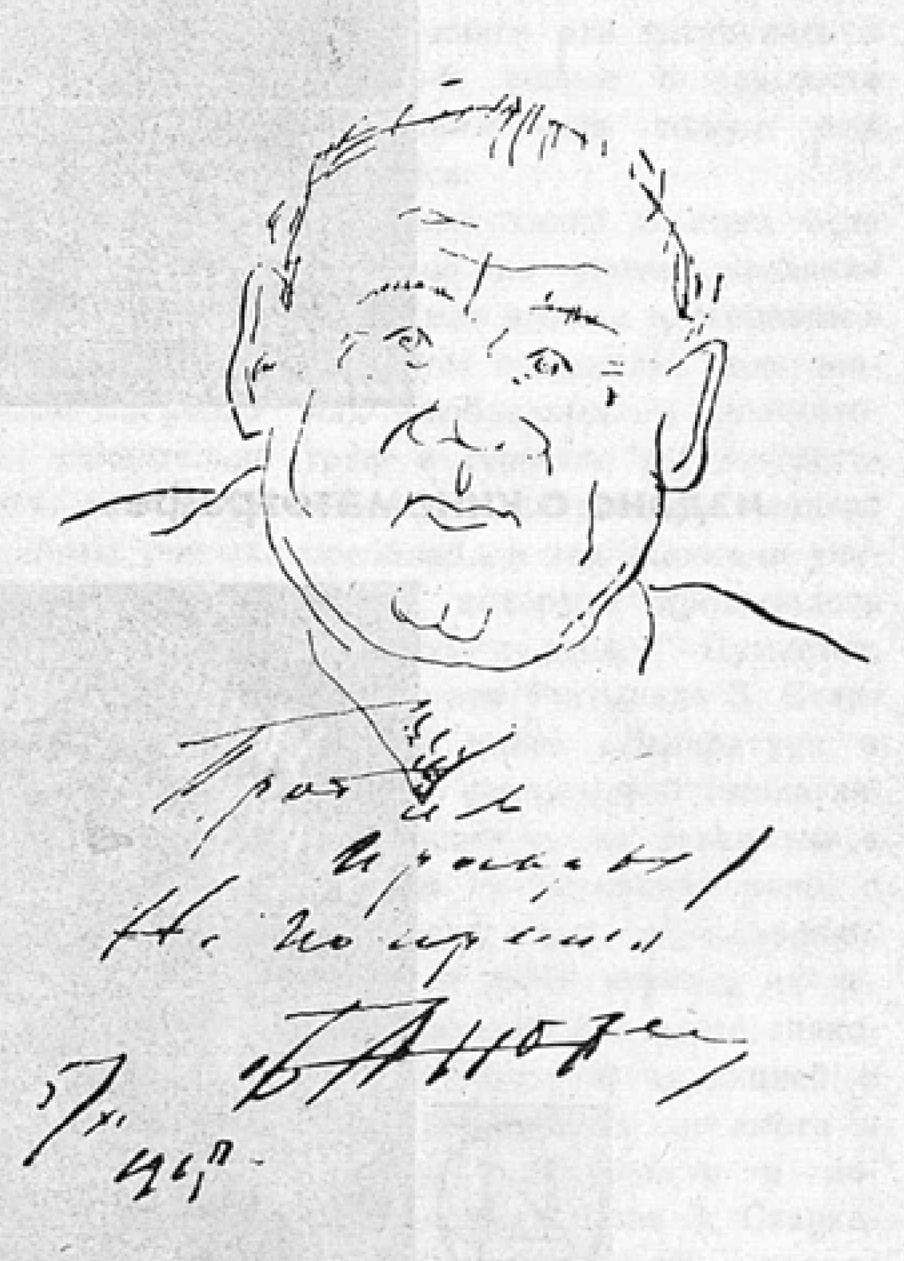
Толпа медленно спускается по широкой лестнице Дома кино (на улице Воровского), несколько человек ведут под руки Бориса Федоровича. Слезы ручьями льются по его щекам. Он ничего не говорит, только плачет, хватая иногда, как большая беспомощная рыба на берегу, ртом воздух. Но вот

он вдруг с силой пытается освободиться от людей, ведущих его под руки. От людей, висящих гроздьями на нем и тоже плачущих, так что непонятно, кто же кого поддерживает. Он сбрасывает их с себя, но они снова повисают на нем. И так, таким вот странным качающимся сооружением: большое дерево, а на нем другие, уцепившиеся за него деревья поменьше, движутся вниз по лестнице за прахом своего товарища. Зрелище скорбное и запоминающееся. Словно дети шли и плакали, а самый большой ребенок — Борис Федорович.

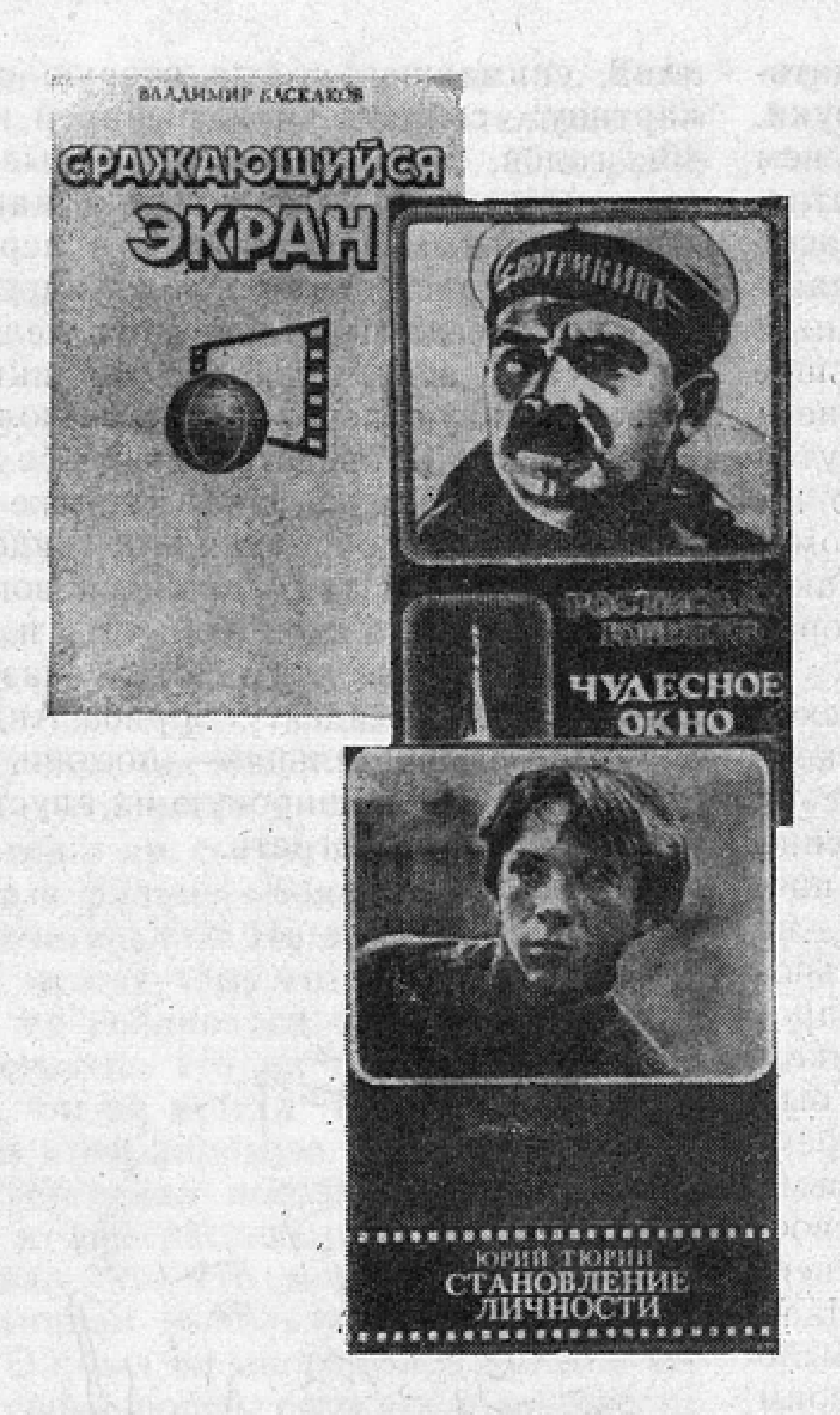
А когда не стало и его, актерское племя дрогнуло. Умер не просто коллега — умер вожак, вобравший в себя широту и мудрость целого поколения актеров, человек, бывший долгое время их совестью, их патриархом — не по возрасту даже, но по замечательному средоточию опыта душевной мудрости, выраженному в могучем и емком русском слове — старейшина. Он был для них всем. Был даже лекарем. Я помню, как на озвучании фильма «День ангела» он «заговаривал» своему другу Ивану Федоровичу Переверзеву (которого называл шутливо Иван Перезверев) язву желудка. Это было по-своему трогательно и самим своим фактом, и тем, как Борис Федорович это делал. Он бурчал что-то в темноте зала, неназойливо потирая «пациенту» область живота. И все вокруг завороженно следили за его врачеванием. Борис Федорович священнодействовал. Сам же больной кротко ждал, когда пройдет боль, покоряясь «лекарю» во всем. Я далек от мистицизма, но боль проходила. Тем более, что факт психотерапии и гипноза медициной ведь еще не отменен.

...На пароходе собралось много его друзей и коллег: Крючков, Переверзев, Соболевский и многие другие. Это было принципиальное желание режиссера-постановщика Станислава Говорухина, снимавшего тогда вторую свою картину: собрать их, рыцарей кино 40-х годов, снять фильм, что называется, «актерский», воздавая дань нашим замечательным «звездам» и в первую очередь Борису Федоровичу Андрееву.

И вот, когда не стало этого человека, я часто вспоминаю его традиционную шутливую перепалку с Николаем Крючковым. Я представляю себе его осиротевшего друга НикАфо, уже без шутейности и добродушного ехидства задающего свой традиционный вопрос из дальнего угла столовой: «Ну и что, Боба? Что ты этим хотел сказать, идея какая?» А идея у Бориса Андреева была замечательная — постичь людей, в душу свою широкую их впустить и там отечески обогреть.



Б. Ф. Андреев. Рисунок автора



издано о кинематографе



**З. Старкова.
Литература и кино**

**О. Баранов.
Экран становится другом**

**«Встречи с X музой».
Сб. статей. В 2-х т.**

**«Искусство и школа».
Сб. статей**

**Г. Савицкий.
Этот простой и сложный язык кино**

**Е. Громов.
Восхождение к герою (Экран и молодежь)**

**Ю. Тюрин.
Становление личности**

**Р. Юренев.
Чудесное окно.
Краткая история мирового кино**

**В. Баскаков.
Сражающийся экран (Современная идеологическая борьба и киноискусство)**

М., «Просвещение», 1978—1984.

Многие читатели, особенно молодые, хорошо знают книги с фирменным знаком «ИП» на переплете. Это книги, выпускаемые «Просвещением» — одним из крупнейших в стране издательств.

1 200 названий, 270 миллионов экземпляров в год — эти впечатляющие цифры говорят сами за себя.

Один из важных потоков этой мощной книжной реки составляет литература по эстетическому воспитанию, в том числе — издания о кино. Своевременность и перспективность этого направления в работе «Просвещения» особенно хорошо видна в свете постановления ЦК КПСС «Основные направления реформы общеобразовательной и профессиональной школы», где прямо говорится: «Важнейшая задача — значительное улучшение художественного образования и эстетического воспитания учащихся»[1].

Сегодня особенно очевидна важность и необходимость работы по кинообразованию, роль кино в учебном процессе, в идеологическом, нравственном, трудовом, эстетическом воспитании молодого поколения.

Кино используется в школе широко и многообразно. Не буду говорить о чисто образовательных его функциях в помощь учебным программам практически по всем дисциплинам. В последние годы широко развернулось изучение кино как вида искусства для усиления его роли в эстетическом и идейно-нравственном воспитании школьников. Поэтому появление книг о киноискусстве особого педагогического назначения не случайно. Потребность в них все больше растет.

Журнал «Искусство кино» уже писал о серии «Кино и школа», издаваемой Всесоюзным бюро пропаганды киноискусства и заслуживающей, по словам рецензента И. Левшиной, «внимания, анализа, поддержки, пропаганды»[2]. Однако если небольшие по объему и тиражу брошюры популярной серии «Кино и школа» решают во многом популяризаторские задачи, то книги «Просвещения» готовятся с учетом программы школьного кинофакультатива «Основы киноискусства», разделены по адресам — школьникам и учителям, имеют учебно-педагогическое назначение.

Недавно редакция культурно-просветительной работы и эстетического воспитания, которая готовит в издательстве учебные книги по киноискусству, разработала для своих авторов вопросник, касающийся содержания учебной книги о кино.

Анкетирование показало, что разные по научным направлениям специалисты удивительно едины во мнениях, что почва для совместной работы ученых, методистов, преподавателей готова. Надо только практически объединить усилия. И роль связующего звена в этой работе может взять на себя — да и уже взяло — издательство «Просвещение».

С 1978 года вышло десять книг по кино тиражом от 100 до 200 тысяч экземпляров, среди которых шесть адресованы учителям, четыре — школьникам. Хотя на них нет серийного знака, их можно рассматривать как единый комплект, который призван охватить предмет в целом и на разных уровнях — с учетом адресата.

Среди них книги, дающие читателю системное представление об истории и теории кино, издания опытно-методического плана, касающиеся различных аспектов воспитания школьников средствами кино, просто увлекательный рассказ об этом искусстве — «популярное киноведение». А первыми были книги «Кино в эстетическом и нравственном воспитании детей» Л. Кабо, «Литература и кино» З. Старковой, «Экран становится другом» О. Баранова. Тогда, в конце 70-х годов, когда книги эти готовились к изданию, вопрос о важности кинообразования только еще ставился.

Первые книги о кино вели разговор на уровне введения в предмет и были адресованы в основном педагогам: ведь знания влюбленных в кинематограф и серьезно им интересующихся подростков подчас преобладали над знаниями учителей, которым приходилось начинать с азов. Думается, именно это учитывала З. Старкова в книге «Литература и кино», справедливо полагая, что учителям, не знакомым с теорией и историей кино, с методикой его преподавания, проще и легче изучить их через известное и хорошо знакомое. С большой эрудицией и глубоким знанием предмета и в то же время просто и доступно размышляет З. Старкова об эстетической природе

[1] О реформе общеобразовательной и профессиональной школы. Сборник документов и материалов. Политиздат, 1984, с. 48.

[2] «Искусство кино», 1983, № 3, с. 107.

двух видов искусства, об их взаимовлиянии, о «запретных» для кинематографа зонах литературы, о прочтении литературных произведений кинооператором и режиссером, о родстве некоторых жанров литературы и кино.

Книга З. Старковой — не методика организации киноклубной работы в школе и не теоретическое исследование, но рассказ о кино увлеченного человека, которому есть что сказать учителю.

А вот О. Баранов в книге «Экран становится другом» рассказывает о работе Калининского киноклуба, советует, как проводить киновикторины, кинотурниры, дискуссии, использовать радио- и телепередачи в преподавании кино. Это представляет особую ценность, ибо автор соединяет в одном лице педагога и киноведа. Подобный жанр — пока самый трудный и редкий в киноведческой литературе. Не случайно работа О. Баранова единственная в своем роде и в «Просвещении». Как жаль, что еще мало сегодня педагогов-киноведов, способных интересно и увлекательно рассказать о накопленном ими опыте! Какие полезные книжки могли бы выйти, например, о тушинском киноэксперименте в Москве, о поисках ленинградцев или курганцев, если бы взялись за них сами учителя!

Весьма отрадно, что «Просвещение», планируя на перспективу выпуск книг о кино, привлекло в качестве авторов, консультантов и рецензентов ведущих ученых, известных деятелей кино.

В сборнике «Искусство и школа», адресованном учителю, режиссер С. Герасимов, киновед И. Вайсфельд, методисты Г. Лабковская, Ю. Усов и В. Рудалев пишут о возникшей в этой области «поэзии педагогического поиска» — поиска эффективных решений задач киновоспитания. Изучить особенности воспитания подростка — значит решить задачу воздействия на восприятие. Как это сделать, мы пока еще не знаем, хотя осознаем в этом насущную потребность. Другое решение — укрепление в школе межпредметных связей. Устаревает модная недавно проблема: кино или книга? Теперь уже ясно, что кино должно пробуждать интерес к чтению, а книга — дополнять кино. Так, по наблюдениям ученых, старшеклассник быстрее преодолевает стереотипный барьер в оценке литературного произведения, имея навыки целостного анализа фильма, который дается учащимся проще. Благодаря сравнению литературного первоисточника и киноверсии у школьников формируется представление о природе и особенностях обоих искусств. С разных сторон подходя к кинообразованию, изучая отдельные его аспекты, специалисты едины в главном — в том, что задача кинообразования смыкается с общей задачей школы — формировать у учащихся активную жизненную позицию и духовную культуру, твердую идейную убежденность, искать, как пишет С. Герасимов, «пути приобщения растущего молодого человека к киноискусству как средству массового воспитания» (с. 70). И учащиеся, и учителя с пользой для себя прочтут книгу С. А. Герасимова «Любить человека (Искусство и нравственное воспитание молодежи)», которая выйдет в издательстве в нынешнем году.

Постоянно держать в центре внимания эту задачу призывает нас и реформа школы.

Проблеме нравственного воспитания подростков средствами кино посвятил свою книгу «Восхождение к герою (Экран и молодежь)» Е. Громов[3].

Надо отметить, что обращение к теме нравственного воспитания для Е. Громова далеко не случайно, оно нашло свое отражение в ряде его книг: «Время, герой, зритель», «Всегда в поиске», «Молодежь и кино». Автор верен определенному аспекту взятой проблемы: в поле его зрения постоянно оказывается положительный герой кинематографа — герой, увлекающий силой примера, утверждающий высокие идеалы.

Подчеркну, что Е. Громов в своей книге ратует за героя не просто положительного, а такого, который может стать идеалом современной молодежи. И этот максимализм — воспитывать молодых на самых лучших, самых достойных образцах человеческого поведения — правомерен. Он убедительно подкрепляется пушкинскими словами: «Цель художества... есть идеал, а не нравоучение»[4].

---

[3] В «Искусстве кино» (1983, № 10) опубликована рецензия Н. Савицкого на эту книгу, поэтому я не буду говорить о ней подробно.

[4] Пушкин А. С. Собр. соч. в 16-ти т., т. 12, с. 70.

Автор «Восхождения к герою»» не питает иллюзий относительно скорого введения в школах основ киноискусства как обязательного предмета (да и нужно ли это?). Он реально и трезво смотрит на вещи, когда рассуждает о проблемах современной кинопедагогики: «...Педагогическая наука долгое время не уделяла и, пожалуй, не могла уделять большое внимание киноискусству хотя бы по той простой причине, что его преподавание не входит в обязательную, программу обучения в средних учебных заведениях. В условиях нынешней хронической перегрузки учащихся трудно рассчитывать на скорое изменение ситуации» (с. 9). Эти слова написаны в преддверии школьной реформы, которая и поставила вопрос о «хронической перегрузке» школьников и выдвинула на повестку дня необходимость и важность эстетического воспитания учащихся.

Бывает, что книги, адресованные учителям, читатели справедливо относят к жанру «тяжелому». Книга Е. Громова написана популярно, занимательно, аргументированно, интересно — не только для учителей.

Кстати, доступность в сочетании с проблемностью и аргументированностью суждений — свойство не только книги Е. Громова. Это отличительная черта ряда изданий «Просвещения» о кино, созданных людьми талантливыми, глубоко знающими свой предмет и умеющими писать живо, образно, занимательно. В этой связи хочется поговорить о книге В. Баскакова «Сражающийся экран», в которой популярно изложены серьезнейшие проблемы идеологической борьбы в кинематографе. Книга эта особенно полезна и необходима читателю в сложной современной обстановке.

В. Баскаков посвящает свою книгу и опытному педагогу, и входящему в мир молодому человеку, которому важно дать надежные идеологические ориентиры, выверенные представления о важнейших явлениях киноискусства. Автор убежден, что на киноматериале нагляднее всего можно понять и изучить многие вопросы, связанные с идейным противоборством двух систем, с принципами оценки явлений искусства в целом.

Чрезвычайно интересной представляется в книге разработка понятия «советское многонациональное кино». В разделе «Рожденные революцией» автор доказывает, что это не механическая сумма пятнадцати национальных искусств, а сложный художественный организм, отмеченный многообразием. Через этот раздел, как и через всю книгу, проходит главная мысль: многонациональное советское киноискусство сегодня влияет не только на мировой кинопроцесс, но и на формирование сознания людей в разных странах.

Сложное и противоречивое кино буржуазного Запада читатель воспримет благодаря автору с позиций нашей кинокультуры, в свете наших идеологических и нравственных ценностей. Воссоздавая многомерную панораму современного кинопроцесса на Западе, прослеживая в нем развитие различных тенденций, В. Баскаков приходит к выводу о решающем влиянии художественного опыта многонационального советского искусства на творчество прогрессивных мастеров экрана, работающих в условиях капиталистического строя. Еще один важный момент: раскрывая природу нашего кино, автор приводит примеры, подтверждающие ленинскую мысль о том, что интернациональное — не безнациональное. В условиях полемики с «советологами», усматривающими у нас нивелирование национальных кинематографий, это особенно важно.

В. Баскаков нашел верный путь к отбору анализируемых в книге зарубежных фильмов. Некоторые из них хорошо знакомы советскому зрителю. Однако автор учитывает и то, что многие зарубежные фильмы читатели знают только по названиям, и в этих случаях он увлекательно пересказывает их фабулу, дает содержательные иллюстрации, справочный аппарат к ним. И это несомненно поможет учителю заинтересовать школьников.

Важные проблемы идеологического, нравственного, эстетического значения поднимаются и в книгах для учащихся, но уже с учетом специфики их восприятия. Именно в издании книг для школьников сегодня масса нерешенных проблем. Прежде всего до сих пор основательно не изучен стереотип (в широком смысле) возрастного восприятия искусства школьниками.

Психологи занимаются этой проблемой не первый год, но пока она далека от решения, хотя уже получены определенные результаты. Доказано, что вкус и навыки художественного восприятия, глубина и свежесть эмоционально-интеллектуальной реакции школьника зависят не только от знания контрапункта в музыке, методов и стилей в литературе, законов перспективы в живописи, но главным образом — от образно-пространственного осознания искусства.

Учитывая опыт преподавания в школе некоторых видов искусства и литературы, специалисты пришли к заключению, что ограничиваться историей и теорией предмета не эффективно, ибо в этом случае у школьников развивается только один вид мышления — абстрактно-логический, а образный остается в стороне.

Идеальным вариантом решения подобной задачи будет, очевидно, практический курс того или иного искусства, который научит школьника путем проникновения, вживания в произведение открывать его художественный мир, многоплановость развития авторского замысла.

Как донести искусство кино до юного зрителя, как научить его за внешним, фабульным слоем видеть другие, более глубокие, как научить его правильно анализировать фильм, не теряя при этом главного — его целостности, как сформировать у него адекватное и личностное восприятие кинопроизведения?

Эти вопросы не раз обсуждались и авторами, и сотрудниками издательства.

Еще проблема. Авторов нередко упрекают в том, что они отбирают для анализа картины, которые невозможно посмотреть на экранах, заказать в прокате. На таких упреках построена, например, рецензия Ф. Ноделя с характерным названием «Ваш адрес, книга?» в журнале «Народное образование» (1982, № 11). Между тем по телевидению многие фильмы прежних лет демонстрируются каждый год. В этом как раз положительная роль ТВ, одна из его высоких миссий — знакомить новые поколения с шедеврами нашего кинематографа. Неправомерной кажется мне и сама постановка вопроса: эти фильмы не помнит читатель — значит, не стоит о них и писать. Так что же, советскую киноклассику сдать в архив?

В этой связи особенно важно поговорить о книге Р. Юренева «Чудесное окно. Краткая история мирового кино», в которой автор так или иначе обращается к крупным работам зарубежного кинематографа. Книга эта — одна из больших удач известного киноведа. Он сознательно пошел на усложнение задачи, адресуясь молодому читателю, и не только предложил ему увлекательное и познавательное кругосветное кинопутешествие, но и дал надежные идеологические ориентиры, идейно-нравственные установки на восприятие сложных художественных явлений. Причем относится он к своему адресату со всей серьезностью и уважением. Многолетний опыт педагога позволяет ученому установить с молодым читателем тот контакт, который рождает доверие, внимание и желание вдумываться в прочитанное.

Р. Юренев выявляет сменявшие друг друга основные тенденции, направления и школы в кинематографиях разных стран, вскрывает причины их возникновения, борьбы и смены, их связи с историей XX века. «Весь ход развития киноискусства,— утверждает автор,— вся его недолгая, но сложная и поучительная история говорят о том, что прогрессивное, демократическое, народное искусство побеждало, побеждает и победит окончательно.

Будем верить, что оно победит в избранный нами срок, в двадцатом веке, в первом столетии существования киноискусства» (с. 286).

Кстати, в этом году в издательстве «Просвещение» выйдет книга С. Фрейлиха «Беседы о советском кино», в которой автор специально знакомит учащихся с историей советского многонационального кино, рассказывает о его месте в мировом кинематографическом процессе.

Манеру разговора с юным читателем на равных избрал и Ю. Тюрин в своей книге «Становление личности». Выбор фильмов, которые он рассматривает, автор специально обосновывает. Из полутораста отечественных художественных картин годового производства, рассуждает Ю. Тюрин, детям и юношеству впрямую адресуются порядка 35—40 филь-

мов. Но ведь в кинематографе есть и другие рубрики: например, фильмы на военно-патриотическую или морально-этическую тему. Скажем, вот фильм «Восхождение»... А его, по сухим сводкам производства, зачисляют в ведомство строго обозначенной рубрики. Но смотрят-то его и юные зрители. Так что понятие «детское и юношеское кино» довольно условно и не отражает всех реальных черт, особенностей кинопроцесса и духовного воздействия экрана (с. 4).

Более того, учителя и методисты подмечают, что авторитет «школьного» фильма несколько понизился. Юное поколение стремится знать о мире больше того, что ему адресуют напрямую. Поэтому вполне правомерным оказывается и выбор Ю. Тюриным таких фильмов, как «Калина красная» В. Шукшина, «Начало» и «В огне брода нет» Г. Панфилова и другие.

Автор не стремится охватить как можно больше картин. Ограничивая их число, он тем самым освобождает себя от опасности скороговорки.

Он обращается к тому или иному фильму в ходе серьезного разговора о преемственности поколений, о системе общечеловеческих ценностей. Воспитательное воздействие книги подспудно ощущается на всем ее протяжении. Так, анализируя, например, «Безотцовщину» В. Шамшурина, автор возьмет да и остановится, задумается над тем, почему герои недоучились, и рассудит: «Виноваты не только родители, виноваты и сами молодые люди. У них, какими они представлены в картине, отсутствует вкус к знаниям. И с этой стороны они уязвимы» (с. 21). Такой прием Ю. Тюрин использует часто.

К сожалению, не во всем удачен двухтомный сборник статей «Встречи с X музой», задуманный смело, как эксперимент. Заявленное как «популярное киноведение», издание не до конца отвечает поставленной задаче. В некоторых главах авторы не избавились от наукообразного стиля, от перечислительности. Встречаются и фактические ошибки.

Однако по объемному и глубокому замыслу — рассказать в форме популярных бесед о процессе создания кинофильма, дать популярную теорию и историю кино — сборник этот является первопроходческим. Работу в намеченном им направлении нужно продолжать. Именно такого рода книга со временем может стать учебником по кино для учащихся — книга, охватывающая все основные разделы кинематографа.

Г. Савицкий в небольшой книжке «Этот простой и сложный язык кино» не только рассказывает о зарождении кино и превращении его в искусство, освещает его специфику, своеобразие режиссерского, актерского и операторского мастерства, но и дает юному читателю четкую профессиональную терминологию, краткие биографии основателей кино, наконец, предлагает ему творческие задания.

Интересно, думаю, подобраны иллюстрации в разделе «Портрет в кино» и подписи к ним — отрывки из сценариев. Отмечу, что педагоги предложили увеличить эти снимки и комментарии к ним, чтобы оформить стенды в киноклассах и школьных залах. Многое из книги может почерпнуть и юный кинолюбитель, сам снимающий фильмы. Жаль, что и в ней много фактических неточностей.

Однако книга Г. Савицкого посвящена только некоторым вопросам киноискусства, а серьезного учебно-киноведческого издания, четко и объемно раскрывающего основные понятия кинематографа, в комплекте «Просвещения» пока не хватает.

Недостает в нем и книг по художественному анализу кинопроизведений. Пусть это будет пока не идеальный вариант, учитывающий все особенности психологии восприятия подростка, а методика разбора произведений киноискусства, разработанная по принципу вузовской, но облегченная. Начинать приобщение школьников к кино нужно все-таки с азов. Поэтому встречающиеся буквально во всех изданиях «Просвещения» о кино интерпретации и анализы кинофильмов недостаточны. Это все равно, что, отложив учебник, учить литературе по критическим статьям.

Очень нужны книги о Кинолениниане, о патриотическом воспитании средствами экранного искусства, о рабочем человеке в советском кино.

Но это сказано не в упрек «Просвещению», сумевшему в сложных условиях неспециаль-

ного издательства (оно может планировать в год максимум две-три книги о кино) серьезно способствовать укреплению фундамента нашей советской кинопедагогики. Это сказано с верой в будущее.

С. Митина

М. Зак. Кинорежиссура: опыт и поиск. М., «Искусство», 1983.

На заседании выездного секретариата Союза кинематографистов в Баку один из критиков высказал такую мысль: я знаю, как трудно делать даже самый посредственный фильм. А совсем недавно в очередной четверг в просмотровом зале на киностудии «Грузия-фильм» мы смотрели один из тех самых «посредственных» фильмов. Открытий не было, люди стали уходить. И тогда Тито Калатозишвили, которого теперь уже нет в живых, крикнул «Уважьте труд людей, коллеги».

Обо всем этом мне подумалось, когда я читала книгу Марка Зака, которая вся проникнута уважением к этому действительно нелегкому труду. Труду, который требует от авторов полной самоотдачи, предельного напряжения духовных и физических сил. И может быть, именно поэтому такое же ответное уважение вызывает во мне эта книга, где я так же, как автор, вижу в наших фильмах результаты долгих поисков, желание вникнуть и понять. И, что самое главное, — уловить тенденцию процесса, зависимого от закономерностей и множества случайностей, от веяний века и личных пристрастий создателей. Уловить эту тенденцию, оценить и обобщить опыт, — конечно же, в этом истинная цель киноведения как науки.

Режиссеры, те, кому в один прекрасный день приходит в голову замысел («емкое понятие, способное многое прояснить в родословной фильма», с. 6) и кто потом на разном уровне мастерства и профессионализма его выполняет, делятся для меня на две категории: на тех, кто рассказывает с экрана разные истории, и тех, в ком накопилось пережитое и кому необходимо поделиться с другими своей болью, своей радостью, своими сугубо личными наблюдениями над жизнью. Думаю, что влияют на общий кинопроцесс (а тем самым и на более общий — процесс развития культуры) в основном режиссеры именно этой, второй категории. И именно о них написана книга М. Зака.

Критик, на этот раз воплощенный в личности Марка Зака, стоит как бы в стороне от данного процесса и размышляет. И мне интересен этот внимательный и умный взгляд со стороны. Многое совпадает с тем, о чем думалось, многое, доселе не осознанное, становится более ясным, некоторые положения вызывают желание вдуматься, понять... понять даже собственную позицию.

Марк Зак пытается проанализировать, какими средствами, исходя из «единого авторского замысла», создается каждый раз новая, неповторимая художественная ткань. И я постоянно ощущаю стремление критика осмыслить эту структуру, таящую в себе отпечатки и личности художника, и времени. Думаю, что это самый верный и плодотворный путь в киноведении. Путь исследования живого материала, в результате которого рождается концепция. И в результате чего, например, фильм А. Германа «Двадцать дней без войны» только на первый взгляд неожиданно может сопоставляться с фильмом М. Калатозова «Летят журавли».

«Лента кадров вновь и вновь захлестывала экран, ускоряя время, сжимая пространство в стремительных пробегах Вероники, где слово не успевало прозвучать и где звучало само изображение» (с. 14). «Вина и ее искупление были сыграны Т. Самойловой на равных с камерой Урусевского. Теперь (в «Двадцати днях...». — *Л. Г.*) сходный мотив оказался воплощен в аскетически неподвижном плане, доверенном актеру» (с. 54). Автор прослеживает, как в этом же фильме этическая проблематика, связанная с жизнью в тылу, оказалась перенесенной в проблематику эстетическую.

На материале «Восхождения» автор выявляет поиски чисто кинематографических средств, которые выводят действие фильма за рамки сюжета. Мне лично это тоже интересно. Меня всегда занимала режиссура, которая захлестывает сценарий, не умещается в рамках сло-

весного ряда, создает свою — сугубо экранную конструкцию. «Материал, попадая в лабораторию кинорежиссуры, обнаруживает тенденцию к расширению» (с. 127), расширяясь, требует нового объема — и критик исследует вот этот «новый объем».

Стремясь к классификации и обобщению, М. Зак каждый раз возвращается к личности художника как к выразителю целостного взгляда на изображаемую действительность.

Социальная схема, вмонтированная в характер и поглощенная им, публицистическая идея, растворенная в живой плоти кадров, нарушение привычных стереотипов поведения героя — все это входит в сферу размышлений критика. С этих позиций он осмысляет фильмы «Охота на лис», «Спасатель», «Несколько интервью по личным вопросам».

Меня занимает это неожиданное сближение. «Охота на лис» — один из тех фильмов, который меня поразил. Простой, трезвый, жесткий, где режиссура тщательно скрыта за жизнеподобным зрелищем и так властно и стремительно заявляет о себе в финале. «Спасатель», изысканный в своем стремлении объединить — визуально и смыслово — сегодняшний день с реалиями прошлого. Мои «Интервью...»... Связующее начало этих фильмов критику видится в том, что все они исследуют «общую типологическую ситуацию, при которой происходит слом массового стереотипа и высвобождаются духовные резервы личности» (с. 158).

Ну что ж, очень может быть. Сама я об этом не думала. И для меня было очень полезно увидеть свой фильм в ряду с другими, нащупать точки сближения.

Наверное, это очень хорошо, когда взгляд критика заставляет практика-режиссера задуматься о пройденной дороге и тем самым о будущем пути.

Лана Гогоберидзе
Тбилиси

Новые книги о кино

Документальный экран в борьбе. Сб. ст. Предисл. Н. Суменова. М., «Искусство», 1984 (Актуальные проблемы теории кино). 224 с. 2 500 экз. 1 р. 40 к.

Муриан В. **Художественный мир фильма.** Кинематографическая образность в свете ленинской теории отражения. М., «Искусство», 1984. 288 с. 5 700 экз. 1 р. 50 к.

Нугербеков Б. **Когда оживают сказки.** Мультипликационное кино Казахстана. Алма-Ата, «Онер», 1984. 159 с. 10 000 экз. 1 р. 20 к.

Сычевский В. **Разные судьбы.** Пьесы и киносценарии. Киев., «Мистецтво», 1984. 311 с. 10 000 экз 1 р. 40 к.

Хелимская Р. **«...И общее объять, и человека».** Очерки развития телевидения и кинематографа 70-х — нач. 80-х гг. Фрунзе. «Кыргызстан», 1984. 111 с. 2 000 экз. 20 к.

Шилова И. М. **Проблемы звуковой образности в советском кино.** М., «Знание», 1984. 48 с. 73 830 экз. 15 к.

памяти товарища

С. Е. Гусев



Ушел из жизни один из старейших советских кинодокументалистов Сергей Евтеевич Гусев, член Коммунистической партии с 1918 года. В 1926 году молодой документалист провел свои первые киносъемки для «Совкиножурнала».

В 1929 году С. Гусев вместе с ассистентом оператора Р. Гиковым направляется в распоряжение командования Особой Дальневосточной армии для проведения съемок боев на КВЖД. Фильм «Особая Дальневосточная» стал боевым крещением оператора С. Гусева.

Когда разразились события на Халхин-Голе, Сергей Евтеевич работал в Улан-Баторе советником по культуре при министерстве просвещения Монгольской Народной Республики. Вместе с монгольскими кинооператорами он принимает участие в съемках боевых действий. Фильм «Халхин-Гол» отразил ход событий и блестящую победу частей Красной Армии и Монгольской народной армии над японскими захватчиками.

Великая Отечественная война застала С. Гусева в Риге. Рядом с солдатами, ведущими бои с вероломно напавшим на нашу страну врагом, шел со своей кинокамерой и Гусев, вел съемки сражений. Затем он получил назначение на Северо-Западный фронт.

Август 1941-го. В тылу врага разгорается пламя партизанской войны. Гусев одним из первых отправляется за линию фронта, чтобы заснять борьбу народных мстителей. За проявленное мужество кинооператор был награжден орденом Красного Знамени.

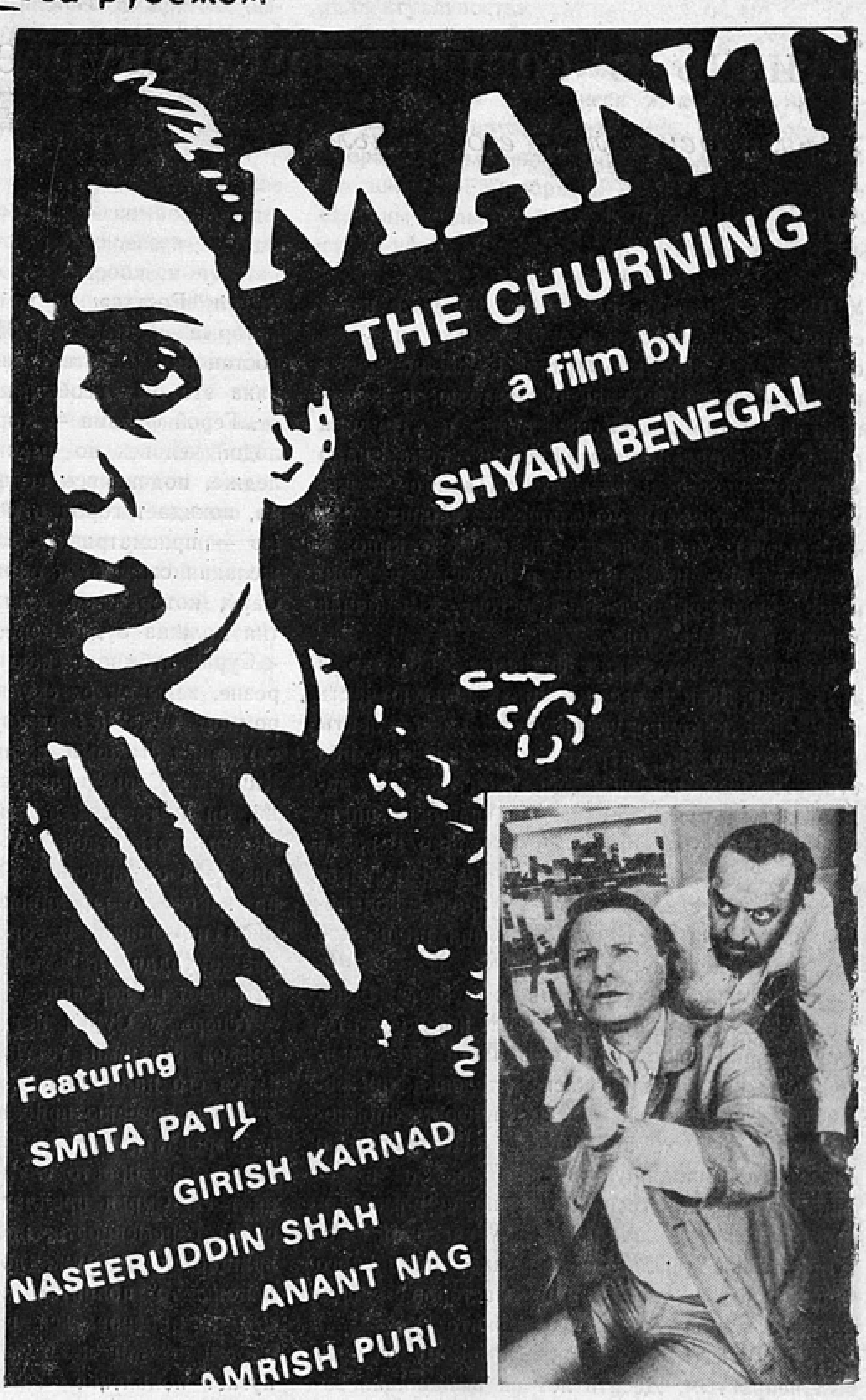
После войны С. Е. Гусев продолжал почетный труд кинолетописца, снимал сюжеты для «Новостей дня», фильмы «Мы видели лицо Европы», «Монгольская Народная Республика», «Праздник, советской авиации», «Слава Москве», «Путешествие по Аргентине».

Сергей Евтеевич Гусев был кристально честным человеком, доброжелательным, отзывчивым руководителем молодых операторов-документалистов, воспитывал в них чувство патриотизма, верность интернационализму, любовь и преданность к своей профессии. Он был образцом принципиальности в решении творческих и производственных вопросов.

Сергей Евтеевич ушел из жизни в канун 40-летия Великой Победы. Горько, что на этот раз мы, его боевые товарищи, фронтовые операторы, будем отмечать всенародный праздник без него. Все документалисты с чувством большой любви и уважения сохранят в своих сердцах память о человеке, жизнь и творчество которого дают нам прекрасный пример священного отношения к делу, которому мы служим, ради чего мы отдали трудные и счастливые годы нашей жизни.

По поручению группы фронтовых кинооператоров

А. Лебедев



На снимке: Шьям Бенегал (справа) и Юрий Альдохин во время работы над фильмом «Неру» (фото А. Гущина)

Жизнь в социальном ракурсе

Шьям Бенегал и его фильмы

Юрий Корчагов

У Шьяма Бенегала, одного из наиболее известных в мире мастеров индийского кино, на счету десять игровых картин. Более половины из них знакомы и нашему зрителю: в советском прокате шли «Конец ночи» и «Трудная роль», Центральное телевидение показывало «Пробуждение», в конкурсе XII Московского кинофестиваля участвовала «Наша эра» («Кальюг»), на Неделях индийского кино, в фестивальных программах в Москве и Ташкенте демонстрировались «Росток», «Рыночная площадь» и «Безумие».

Бенегал дебютировал фильмом «Росток» в 1974 году. Как известно, подавляющую часть индийской кинопродукции составляют ленты коммерческие, не затрагивающие каких-либо существенных проблем реальной жизни, далекие даже от элементарного внешнего правдоподобия. И, возможно, не случайно Бенегал выбрал путь в игровое кино через документалистику: она стала для него и профессиональной школой, и средством познания индийской действительности.

Со времени своего игрового дебюта Бенегал почти ежегодно выпускает новую ленту, плодотворно работая и в области документального кино. На делийском телевидении режиссера пригласили вести информационно-просветительную программу «Поговорим о фильмах», выходящую в эфир дважды в месяц. На государственной студии «Филмз Дивижн» Бенегал поставил двухчасовой документальный фильм о классике индийского кино, одном из крупнейших мастеров современного киноискусства Сатьяджите Рее.

Путь Бенегала к первому игровому фильму был непростым. Десять лет он вынашивал замысел «Ростка», но не мог найти продюсера, который согласился бы финансировать эту постановку. Действительно, для индийского экрана это был необычный замысел.

...Герой фильма — хорошо обеспеченный молодой человек по имени Сурья, студент колледжа, подчиняясь воле своего властного отца, покидает город и перебирается в деревню — присматривать за хозяйством. Против желания сына отец определяет ему в жены Сарý, которая по достижении совершеннолетия должна будет переехать в дом Сурьи.

Сурья отбывает свою «ссылку» в глухой деревне, изнывая от скуки и одиночества. В огромном доме нет никого, кроме миловидной служанки Лакшми, жены глухонемого гончара Киштейи. Сурье нравится эта молодая женщина, он пытается за ней ухаживать. Однако Лакшми отвергает его домогательства. Сурья вне себя от ярости — простая служанка, жена какого-то юродивого, пренебрегла вниманием помещика! Вскоре Киштейю уличают в краже тодди (пальмовой водки) и с позором изгоняют из деревни.

Теперь у Сурьи нет соперников. В конце концов Лакшми уступает господину, становится его наложницей. А потом на правах хозяйки в деревню приезжает Сарý. Она смутно подозревает, что ожидающая ребенка Лакшми — не просто служанка в доме, и прогоняет ее. Сурья предлагает Лакшми избавиться от беременности, но та отказывается. Возвращается ее муж, довольный, что в семье наконец-то появится первенец. Киштейя намерен обосноваться в деревне, поэтому он идет к хозяину просить у него работы. Сурью пугает появление Киштейи: он боится, что

тот узнал обо всем и захочет отомстить. Растерявшийся от ревности и страха помещик набрасывается на глухонемого и жестоко избивает его. Ставшая свидетельницей этой отвратительной сцены Лакшми выкладывает Сурье все, что она о нем думает, и уводит избитого мужа, чтобы вместе с ним навсегда покинуть деревню.

Бенегал дал своему фильму символическое название «Росток». Росток — символ вызревающего протеста, пробуждающегося сознания. Росток — это первый проблеск чувства собственного достоинства у прежде забитой и покорной женщины. Росток — камень, брошенный мальчишкой, видевшим все произошедшее, в окно помещичьего дома...

Картина вызвала в индийской прессе ожесточенную полемику. Известный кинокритик Ишварсингх Бейс писал в популярном еженедельнике «Саптахик Хиндустан», что это — «первый индийский фильм, где правдиво показана жизнь современной индийской деревни». Оспаривая заявление Бейса, видный кинодраматург Рахи Масум Раза назвал ленту чуть ли не пародией на сегодняшнюю деревню. «Росток», — язвительно писал он, — некоммерческий «Бобби», претендующий на интеллектуальность».

«Росток» был замечен Сатьяджитом Реем, который тепло поздравил дебютанта с успехом. Признав имеющиеся в картине просчеты — некоторую затянутость повествования, инородные элементы мелодраматической стилистики, — Рей обратил внимание на сильные стороны фильма: высокую операторскую культуру, убедительную игру исполнителей; он одобрил выбор Шабаны Азми на роль героини, предсказав ей большое актерское будущее.

Верность оценок Рея подтвердили прокатный успех фильма в Индии и за рубежом, многочисленные завоеванные им награды. На национальном кинофестивале Шабана Азми была названа лучшей актрисой года, а картина удостоена приза «Серебряный лотос». Впоследствии первый фильм Шьяма Бенегала завоевал более сорока национальных и международных призов.

В картине «Росток» режиссер впервые прикоснулся к крестьянской теме, которая в даль-

«РОСТОК»



нейшем станет ведущей в его творчестве. Фокусируя внимание на судьбе личности, Бенегал видит в ней отражение общественных явлений. Не идеализируя никого из своих героев, он стремится показать и крестьян, и эксплуататоров такими, каковы они есть, во всей многозначности их характеров.

Лейтмотив «деревенских фильмов» режиссера — рост общественного самосознания крестьянских масс. Об этом шла речь в «Ростке». Об этом рассказал и «Конец ночи» (1975) [1], фильм, воссоздавший стихийный, «не освещенный никаким политическим сознанием» (эта ленинская формулировка здесь точно выражает суть происходящего) бунт крестьян, родившийся из чувства личной обиды, из желания деревенского учителя отомстить распутным братьям-помещикам, похитившим его жену.

Рост самосознания народа — тема «Пробуждения» (1976)[2], показавшего, с каким трудом самые приниженные люди деревни — хариджане (бывшие «неприкасаемые») создали молочный кооператив. Эта картина стала своего рода заключительным звеном в кинотрилогии Шьяма Бенегала о жизни индийского крестьянства. Здесь борьба нового и старого показана, главным образом, как противоборство в современной индийской деревне двух форм собственности: государственно-кооперативной и частнокапиталистической.

...Ветеринарный врач Манохар Рао вместе со своими товарищами приезжает из города в глухую гуджаратскую деревню, чтобы организовать там на кооперативных началах молочную ферму, где, как он хочет верить, «у всех будут равные права и обязанности, где не будет ни кастовых различий, ни социальных антагонизмов». Рао верит, что широкое распространение кооперативных хозяйств ускорит продвижение Индии по пути социального прогресса и будет революционизировать сознание народных масс.

Доктор Рао — прекрасный специалист, но в психологии крестьянина он разбирается слабо. Незнаком он и с конкретной ситуацией в той деревне, куда приехал. А хозяйничает там всесильный Гангапрасад Мишра, владелец частной молочной фермы. Рао пытается нейтрализовать его влияние на крестьян. Однако те боятся обострять отношения с деревенскими властями. Они не торопятся вступать в только что образовавшийся кооператив, где заправляют представители высших каст. Манохар Рао становится мишенью провокаций, шантажа и угроз, а потом и из города ему приходит приказ вернуться: видно, Мишра пустил в ход свои связи. Однако начатую доктором Рао битву за радикальное изменение условий жизни деревенских бедняков продолжает Бхола, выходец из хариджан, который уговаривает их взять управление фермой в свои руки.

«Пробуждение» вызвало горячий отклик в Индии. Ведь в картине затрагивается одна из актуальных и непростых проблем развития сельского хозяйства Индии — создание кооперативов.

Кооперацию сравнительно легко осуществить, скажем, в производстве молочной продукции. Но создание кооперативов по производству зерна, например, крайне затруднено в условиях частной собственности на землю. После 1976 года в большинстве штатов Индии были приняты законы о земельной реформе, но их претворению в жизнь мешают многие обстоятельства.

О трудностях, связанных с осуществлением реформы, Бенегал рассказал в своем недавнем фильме «Восхождение» (1982), получившем Главную премию на XXIII МКФ в Карловых Варах, но в Индии так и не ставшем достоянием широкой киноаудитории. В основу картины положена реальная история крестьянина-издольщика Индры Лохара. На материале отпечатанной на стеклографе брошюры «Индра Лохар перед лицом закона», а также нескольких судебных дел, полученных режиссером в Национальном институте труда, и была создана эта лента.

---

[1] Об этой картине более подробно можно прочесть в статье А. Липкова «Гроздья гнева». — «Искусство кино», 1978, № 7.

[2] Фильм в оригинале называется «Мантхан»; слово имеет несколько смысловых значений. Мантхан — это сбивание масла деревянной мутовкой, и это сотворение мира, когда, согласно индуистской мифологии, бог Шива, воспользовавшись вместо мутовки горой Кайласа, взбаламутил мировой океан, а затем выпил всплывший на его поверхность яд калакут, способный отравить и уничтожить Вселенную.

Действие ее начинается в 1967 и заканчивается в 1980 году; таким образом, жизнь одной крестьянской семьи прослеживается на протяжении тринадцати лет.

Главный герой «Восхождения», бенгальский арендатор-издольщик Хару Мондал, заставляет вспомнить другого бенгальского крестьянина — Шомбу Мехто из фильма Бимала Роя «Два бигха земли», поставленного тридцать лет назад. Вероятно, зрители старшего возраста помнят, как Мехто не смог вернуть себе участок земли, незаконно отобранный помещиком. Мондал в конечном итоге ценою огромных лишений отстоял право быть хозяином своей судьбы. В отличие от фильма Бимала Роя, где судьба центрального персонажа рассматривалась изолированно от судеб других таких же крестьян, у Бенегала история жизни Мондала показана на фоне общественно-политических событий 70-х годов, когда классовая борьба в Западной Бенгалии резко обострилась. Это придало картине почти эпический масштаб. Стремление к эпичности, к многогранному отражению эпохи вообще свойственно творчеству Шьяма Бенегала.

Как известно, в конце 60-х годов в некоторых районах штата Западная Бенгалия развернули деятельность левоэкстремистские группы, подстрекавшие крестьян к физическому уничтожению помещиков и захвату их земель. Леворадикальная проповедь имела наибольший успех в Наксалбари, где крестьянская беднота и адиваси — представители отсталых племен — избрали именно такой способ борьбы с социальной несправедливостью (по названию этого района экстремистов из отколовшегося крыла компартии и стали называть наксалитами).

В фильме «Восхождение» нетрудно уловить отголоски тех драматических событий. Так, Болаи, родной брат главного героя, призывает крестьян к убийству помещиков и экспроприации их имущества. Сам же Хару Мондал — не сторонник «революционного терроризма». Он предпочитает действовать конституционным путем, опираясь на силу закона. Было время, когда Хару во всем доверял помещику Вибхутибхушану, обращался к нему за советом, одалживал деньги на свадьбу сестры. Чтобы погасить этот долг, Хару согласился даже на

«КОНЕЦ НОЧИ»



время уступить помещику свое право на аренду земли. Крестьянин намеревался честно выплатить всю сумму и приняться снова за возделывание этих взятых в аренду «двух бигхов земли». Лишь спустя некоторое время герой ленты начинает осознавать, что его земля уже давно стала собственностью помещика.

Здесь начинается новый этап жизни Хару Мондала, его «хождение по мукам». Может ли бесправный батрак бороться с всесильным помещиком? Хару апеллирует к местным властям, к правительству штата, подает многочисленные прошения и заявления. А тем временем слуги помещика по-своему вершат суд над строптивцем — поджигают его дом, воруют на корню урожай, угоняют скот...

Крестьянин, искавший справедливости, лишается всего, уходит в город, становится фабричным рабочим. Все это время он не теряет надежды вернуться в деревню, к земле-кормилице. Спустя двенадцать лет его мечта, наконец, сбывается. Он выставляет свою кандидатуру на выборах в органы местного самоуправления и возвращается в родные края всеми уважаемым председателем панчаята (деревенский совет). На этой победной ноте заканчивается одиссея некогда наивного и доверчивого издольщика Хару Мондала, ставшего сознательным и опытным крестьянским вожаком.

Одна из характерных особенностей «деревенских» фильмов Шьяма Бенегала — их ярко выраженное документальное начало. Кинотрилогия «Росток», «Конец ночи», «Пробуждение» и созвучный ей по духу более поздний фильм «Восхождение» поставлены по оригинальным сценариям, написанным самим режиссером в содружестве с известными драматургами Шамой Зайди, Сатьядевом Дубе и Виджаем Тендулькаром. В основу каждого сценария положен реальный факт, в драматургическом и режиссерском решении ощущается стремление автора к «документальному» стилю воссоздания событий.

Несколько особняком в творчестве Бенегала стоит психологическая драма «Кондура» (1977), поставленная по одноименной повести писателя Ч. Т. Кханолкара. Фильм этот снят в двух вариантах: на языке хинди он называется «Кондура», на телугу — «Благодеяние».

Вариант хинди пока не вышел на экраны, но был показан по телевидению в Западной Европе. Как считает создатель ленты, маловероятно, чтобы западный зритель, недостаточно хорошо знакомый с символикой и понятиями индуизма, с образом мышления индусов, оказался в состоянии понять суть картины. В этом фильме Бенегал пытается как бы заглянуть в глубь души своего героя, живущего в мире, изобилующем всевозможными суевериями и предрассудками.

Главное действующее лицо картины, молодой брахман Парашурам, направляется в город в поисках работы. На берегу залива Кондура его останавливает «святой отец» Апикондасвами, вручает ему так называемый «корень жизни», избавляющий беременную женщину от рождения ребенка, а самого заставляет принять обет брахмачарья (холостяка-отшельника).

«Просветленный» Парашурам возвращается домой. Бескорыстная забота о благе ближнего и фанатическая религиозная одержимость делают юношу в глазах суеверных односельчан чуть ли не воплощением бога Шивы на земле, наделенным одновременно созидательными и разрушительными функциями. Однако стремление Парашурама всюду творить добро неожиданно приводит к обратным результатам: желая вернуть на путь истинный невестку местного помещика, забеременевшую, по слухам, не от мужа, он дает ей «корень жизни» и тем самым обрекает на бесплодие. Более того, он узнает, что женщину оболгали: она не изменяла своему мужу. В двусмысленном положении оказывается и бывшая жена Парашурама: уверовав в святость ее супруга, вся деревня начинает и ей поклоняться как святой, что приводит ее к нервному потрясению — и она кончает жизнь самоубийством...

В результате всех этих событий психика Парашурама оказывается окончательно надломленной. Религиозные суеверия и предрассудки, экзальтированный фанатизм явились не созидательной, а разрушительной силой, веду-

щей к гибели человеческого естества, к крушению основ разумного существования.

●

Разработка новых тем, отражающих реальные процессы действительности, обусловила и появление в фильмах Шьяма Бенегала новых героев, которых, разумеется, не могли сыграть популярные «звезды» коммерческого экрана. В поисках необходимых его замыслу исполнителей режиссер-реалист, по сути дела, создал свою актерскую школу, открыл и продолжает открывать все новые и новые имена. В его лентах дебютировали многие актеры, ставшие впоследствии гордостью индийского кинематографа. В их числе Шабана Азми, Смита Патиль, Насируддин Шах, Ом Пури и другие.

Все картины Бенегала, за исключением последней («Рыночная площадь»), снимал один и тот же оператор — Говинд Нихлани, несколько лет назад перешедший в режиссуру. Высоким профессиональным уровнем и остротой социальной проблематики картины Нихлани, безусловно, во многом обязаны тому опыту, который он приобрел, работая с Бенегалом. Советскому зрителю уже знаком первый фильм Нихлани «Крик раненого» (оригинальное название — «Ярость») — история невинно осужденного лесоруба из отсталого племени адиваси. Не так давно в индийских кинотеатрах с исключительным успехом демонстрировалась новая, уже третья по счету картина этого многообещающего режиссера — «Полуправда» (наши зрители видели ее во время Недели индийского кино в прошлом году), разоблачающая коррупцию и злоупотребления в аппарате бомбейской полиции, а сейчас готовится к выходу на экран его следующий фильм «Званый вечер», повествующий о судьбе интеллигенции в классовом обществе.

Бенегал как бы заново открыл и Шаши Капура, известного большинству зрителей в качестве «суперзвезды» индийского коммерческого кино — в его послужном списке более двухсот сентиментальных мелодрам, в которых он играл неотразимых романтических героев. Однако в прошлом у Шаши Капура — серьезная школа театрального актера. Участие в фильмах Шьяма Бенегала вновь дало возможность Шаши Капуру продемонстрировать, что

«ТРУДНАЯ РОЛЬ»



он на самом деле прекрасный, талантливый актер, ну, а со своей стороны, Шаши Капур и основанная им компания «Филмвала», поставившая своей целью финансирование авторских фильмов[3], помогла Бенегалу осуществить постановку таких значительных лент, как «Безумие» (1978) и «Кальюг» (1981 — на XII МКФ в Москве демонстрировался под названием «Наша эра»).

В «Безумии» Бенегал не пытается реконструировать события Индийского народного восстания (1857—1859), известного также под названием «сипайского восстания». По сути дела, восстание — всего лишь исторический фон, который дает возможность затронуть, говоря словами режиссера, «проблему сосуществования представителей разных религиозных и национальных общностей в напряженных ситуациях, проблему взаимоотношений между Востоком и Западом».

До установления английского колониального владычества в Индии существовала культура, вобравшая материальные и духовные ценности, созданные жителями страны и многочисленными завоевателями, делавшими попытки покорить Хиндустан и в конечном итоге, как это не раз случалось в истории человечества, растворившимися, ассимилировавшимися в среде более цивилизованного народа. Представители двух самых крупных в стране религиозных общин — индусы и мусульмане — неизменно поддерживали между собой корректные, добрососедские отношения, ощущая себя частью единого целого, «матери-Индии». На англичан они долгое время смотрели как на предприимчивых коммерсантов, не считая их захватчиками. В результате Ост-Индская компания, основанная в 1600 году и со временем превратившаяся в политическую организацию и аппарат английского правительства для эксплуатации и управления заморскими территориями Великобритании, к середине XVIII века подчинила в основном всю Индию, превратив ее в колонию. Вспыхнувшее вскоре после этого «восстание сипаев» было первым проявлением национального самосознания порабощенного народа.

В своей картине Бенегал показывает, как дух свободолюбия и чувство патриотизма еще более сблизили индусов и мусульман. Симпатии индуса Лалы Рамджимала и патхана-мусульманина[4] Джаведа — целиком на стороне сипаев, поднявшихся с оружием в руках на борьбу против колонизаторов-англичан. Но Лала и Джавед — против бессмысленных эксцессов, против безумной эскалации ненависти и насилия. Они не хотят, чтобы проливалась кровь невинных жертв. Поэтому, рискуя жизнью, они прячут у себя в доме троих беззащитных женщин (тещу, жену и дочь погибшего офицера Ост-Индской компании). Наверное, это обстоятельство и дало повод уже упоминавшемуся нами Рахи Масум Раза назвать Бенегала чуть ли не англофилом.

Правомерно ли столь категорическое обвинение? Нет, на самом деле Бенегал рассматривает историческое прошлое объективно, пытаясь представить его со всеми присущими ему сложностями и неоднозначными явлениями. Но, будучи художником-гуманистом, он действительно апеллирует к человеческому разуму, осуждая националистический и религиозный фанатизм, проявления бессмысленной жестокости.

После разгрома «сипайского восстания», управление Индией перешло от Ост-Индской компании к английскому правительству — и страна окончательно превратилась в колонию Британской империи. Восстание обозначило своего рода водораздел, определивший новое отношение индийцев к англичанам. «После 1857 года, — говорит Бенегал, — англичане стали для нас колонизаторами. У нас выработалось к ним противоречивое, двойственное отношение. С одной стороны, мы их ненавидели как колонизаторов. С другой стороны, мирились с их существованием, ибо Индия не могла бы нормально развиваться без опоры на Англию». Уместно в этой связи вспомнить высказывание Маркса: «Англии предстоит выполнить в Индии двоякую миссию: разрушительную и со-

[3] Все индийские кинофильмы по принятой в Индии терминологии делятся на две категории: коммерческие (зрелищные) и художественные (авторские). — *Прим. автора.*

[4] Патханы — принятое в Индии общее название кочевых афганских племен.

зидательную — с одной стороны, уничтожить старое азиатское общество, а с другой стороны, заложить материальную основу западного общества в Азии»[5]. Социально-историческая практика подтвердила правоту этих слов: утверждение английского владычества ускорило процесс крушения в Индии патриархально-феодального строя и способствовало созданию в стране основ капиталистической экономики колониального типа.

Другой фильм Бенегала, созданный в сотрудничестве с Шаши Капуром (как и в «Безумии», он был здесь продюсером и исполнителем главной роли), «Кальюг»[6], рассказывает о вражде двоюродных братьев, капиталистов Рамачанда и Бхишмачанда. Мы становимся свидетелями того, как дух злобной зависти, высокомерия, жажда накопительства разъедают семейные отношения и делают кровных родственников врагами. В междоусобной войне обе монополистические династии не гнушаются никакими средствами, в ход пускается все: убийства, гангстерские приемы и методы, промышленный саботаж, подкуп профсоюзных лидеров, использование штрейкбрехеров для подавления забастовки... Капитализм аморален и бесчеловечен по своей природе — к такому выводу подводят зрителя создатели «Кальюга».

Индийские критики подметили, что имена многих персонажей картины напоминают имена героев «Махабхараты» и «Рамаяны», а сложная художественная структура фильма имеет некоторые параллели со структурой этих древнеиндийских эпических поэм. «В «Кальюге», — подтверждает Бенегал, — мы попытались воспроизвести на современном материале модель «Махабхараты» и «Рамаяны». Как известно, основу сюжета «Махабхараты» составляет борьба за власть между двоюродными братьями, между двумя родственными кланами — пандавов и кауравов, а ведущая тема «Рамаяны» — борьба за престол между сводными братьями Рамой и Бхарата. Внутрисемейная война между Рамачандом и Бхишмачандом символизирует процесс саморазрушительной конфронтации между родственными династиями индийских капиталистов, первопричиной которой является прежде всего борьба за власть, за господство на экономической и политической арене...

●

Одна из постоянных тем Шьяма Бенегала — судьба индийской женщины. В созданной режиссером галерее женских типов мы встречаем крестьянок, домохозяйку, жену деревенского учителя, киноактрису и даже женщин «легкого поведения» — из его последней картины «Рыночная площадь» (но и здесь Бенегал верен социально-психологическому методу анализа реальности). Судьбы героинь разных фильмов режиссера в чем-то похожи. У всех у них так или иначе не сложилась личная жизнь, не состоялось семейное счастье. Все они хлебнули немало горя, пережили период безысходного отчаяния и пришли к неутешительному выводу, что любовь обошла их стороной и надо теперь жить по инерции, сегодняшним днем, не думая о завтрашнем. Они игрушки в руках мужчин, жертвы обстоятельств, а если смотреть глубже — общественного строя. Лишь одной Уше из фильма «Роль»[7] удалось добиться своего, стать известной и всеми уважаемой киноактрисой. Но, как ни парадоксально, Уша добилась всего этого вопреки собственному желанию: мечтала она о другом — хотела быть просто женой и матерью, воспитывать детей, заниматься домашним хозяйством.

В кино ее заставил пойти муж, превративший Ушу в источник доходов. Так иллюзорный сверкающий мир киномечты стал для Уши суровой будничной прозой. С течением лет реальное и иллюзорное настолько переплелись в ее сознании, что съемочная площадка стала восприниматься как родной дом, гораздо более желанный, чем домашний очаг, обрести

---

[5] Маркс К. Будущие результаты британского владычества в Индии. — Маркс К., Энгельс Ф. Соч., изд. 2-е, т. 9, с. 225.

[6] «Кальюг» — буквально: «индустриальный век», «машинная эра»; по звучанию напоминает «калиюга» — «железный век», «жестокий век», «век богини Кали» (согласно индуистской мифологии — один из четырех мировых периодов, отличительными особенностями которого являются полная деградация общественной морали и упадок хозяйственной деятельности).

[7] В советском прокате — «Трудная роль».

который ей так и не удалось. Только на студии героиня чувствует себя личностью, живет полнокровной жизнью. «Искусство засасывает, как вино», — пишет известная в 40—50-х годах актриса индийского театра и кино Ханса Вадкар в своей автобиографии «Выслушайте меня, люди...», которую Бенегал положил в основу сценария. Правда, киноцензура не позволила ему воспроизвести некоторые драматические перипетии личной жизни Вадкар.

Судьба женщины из «котхи» (нечто вроде соединенного под одной крышей литературно-музыкального салона и дома свиданий) не раз привлекала внимание индийских кинематографистов. Назовем хотя бы такие фильмы, как «Саджо Рани» (был показан на IV МКФ в Ташкенте), «Я дерево тулси у тебя во дворе»[8] и «Дорогая Умрао», не так давно демонстрировавшиеся на наших экранах. В XVIII—XIX веках «котхи» были своего рода центрами культурной жизни в городах Северной Индии, где из поколения в поколение женщины из мусульманской касты таваиф сохраняли и совершенствовали традиции классической музыки, поэзии, танца и вокала.

«Котха» в фильме «Рыночная площадь» (1983) выглядит заурядным домом увеселений, где нашли приют женщины с запятнанным прошлым. Властная и расчетливая Рукминибай прилагает немало стараний, чтобы придать своему заведению былой «блеск». Сделать это непросто: из состоятельных покровителей-меценатов теперь остался, пожалуй, лишь бывший любовник хозяйки, ныне — председатель муниципалитета Агарвал. Он и выручает Рукминибай в трудную минуту, дает ей деньги на аренду здания, улаживает всевозможные скандалы. В заведении Рукминибай растет внебрачная дочь Агарвала — Зинат, которой мать прочит карьеру профессиональной певицы.

«Котха» стала подобием родного дома для многих женщин с неустроенной судьбой. Лишь появление Пхулмани, несовершеннолетней немой девочки, вызывает настоящую бурю в «тихой заводи». Догадавшись, куда ее заманили, Пхулмани пытается покончить с собой. Замять неприятное происшествие не удается — история с девочкой из «котхи» попадает в газеты. Пользуясь удобным случаем, попечительница женского приюта Гита Сиддхарт начинает кампанию борьбы за нравственность в городе. Однако рвение ее вызвано всего лишь меркантильными соображениями: Сиддхарт нужен земельный участок, на котором разместилась «котха», чтобы застроить его торговыми павильонами...

Коммерческие махинации вокруг земельной собственности и лицемерное поведение городских властей возмутило обитателей «котхи». Они поднимаются на своего рода бунт против Рукминибай. Некоторые из них решают пойти на содержание к состоятельным клиентам, другие задумали открыть свою собственную «котху». Рукминибай остается одна, рядом с нею — лишь ее верный, но вечно пьяный слуга...

«Впервые, — рассказывает Шьям Бенегал, — я обратился к комедии (если не считать детского фильма «Вор Чарандас»[9]), точнее, к сатирической комедии, иногда приобретающей характер «черной комедии». Мне кажется, что я создал совершенно новый жанр. Во всяком случае в индийском кино фильмов такого рода еще не было».

●

Мы уже упоминали о прошлом Бенегала-документалиста. Трудно найти такую тему в социально-экономической и культурной жизни страны, которая бы не нашла отражения в более чем сорока его короткометражных лентах. И, пожалуй, нет сейчас в Индии более опытного кинодокументалиста, чем Шьям Бенегал.

Поэтому когда обсуждался вопрос о создании совместной советско-индийской документальной картины о первом премьер-министре Республики Индии Джавахарлале Неру, то для постановки ее с индийской стороны был приглашен Бенегал[10].

«Меня всегда привлекала личность Неру,

---

[8] В советском прокате — «Внебрачный сын».

[9] «Вор Чарандас» (1975) поставлен по мотивам народной сказки о двух мелких деревенских воришках.

[10] Соавтором Бенегала с советской стороны является режиссер Юрий Альдохин.

этого выдающегося деятеля национально-освободительного движения, дальновидного и мудрого руководителя независимой Индии, — говорит Шьям Бенегал. — Под его руководством была разработана и принята Конституция независимой Индии. Он посвятил всю свою жизнь служению индийскому народу, социальному прогрессу и миру во всем мире. Идеи Неру оказались созвучными эпохе, они остаются актуальными и в наши дни. Я имею в виду доктрину «панча шила», которую Неру провозгласил на конференции в Бандуге, идеологию движения неприсоединения, предложения о ядерном разоружении, поддержку идей мирного сосуществования и дружбы между народами, борьбу против угрозы новой войны, против неоколониализма и расизма.

Недавно законченный фильм «Неру» — первый опыт индо-советского сотрудничества в документалистике и первая совместная лента, созданная в государственном секторе индийской кинопромышленности. (В производстве фильма принимали участие государственная киностудия «Филмз Дивижн» и «Центрнаучфильм». — *Ю. К.*) За три часа экранного времени мы постарались изложить всю биографию Неру, раскрыть эволюцию его философско-мировоззренческих взглядов, показать роль и место Неру в национально-освободительном движении, в деле строительства независимой Индии...»

«Трудность работы над фильмом, — продолжает Бенегал, — усугублялась рядом обстоятельств. Прежде всего приходилось буквально по крохам собирать киноматериал о жизни и деятельности Джавахарлала Неру во времена колониальной Индии. Так, в Бельгии мы обнаружили малоизвестные документы, касающиеся деятельности Неру в Антиколониальной Лиге. В старых подшивках газеты «Драпо руж» мы нашли тексты его выступлений, гневно обличающих колониальное правление англичан. В архивах в Москве нам удалось отыскать интересные материалы, относящиеся ко времени первого приезда Джавахарлала Неру в Советский Союз в 1927 году. Тогда он вместе со своим отцом Мотилалом Неру присутствовал на праздновании 10-й годовщины Октябрьской революции, участвовал в работе первого съезда общества «Друзья Советского Союза», проходившего в Колонном зале Дома союзов. К сожалению, в то время кинематографисты не запечатлели на пленке приезд Неру в СССР. Но в нашем фильме мы не обошли стороной этот факт биографии Неру. Как известно, после посещения СССР он написал книгу «Советская Россия». Неру говорил тогда, что если Россия найдет приемлемый путь для решения всех своих сложных проблем, то тем самым дальнейший путь Индии и задачи, которые поставит перед собой страна после обретения независимости, будут во многом решены.

Стремясь полнее раскрыть образ Джавахарлала Неру, мы вели съемки и на родине его предков в Кашмире, в Агре.

Интересные кадры были сняты в Раджастхане, в районе Западной Индии. Уникальные фотодокументы мы получили из фондов мемориальных музеев Неру в Аллахабаде и Дели, из многочисленных музеев Махатмы Ганди. В наше распоряжение были предоставлены хроникальные кадры, снятые кинооператором-любителем Мотвани во время съездов партии Индийский национальный конгресс, а также материалы шестичасовой документальной киноленты «Махатма», созданной Витхалбхаи Джхавери, ближайшим сподвижником Ганди и Неру, и документального фильма «Неру и его мировоззрение», поставленного С. Н. Тхапа».

Официальные премьеры кинокартины «Неру», приуроченные к 95-летию со дня его рождения, состоялись в ноябре прошлого года. А Шьям Бенегал решил продолжить тему антиколониальной борьбы в своем художественном фильме, посвященном освобождению Гоа от португальских колонизаторов, работа над которым уже началась...



День рождения идеалиста

Александр Трошин

Вначале создатели фильма поиграют немного на детективных струнах.

...Еще до титров по улицам ночного города медленно движется, вселяя в нас тревогу, патрульная полицейская машина. Следом вынырнет из темноты парень в джинсовой курточке; он крайне возбужден. Вдребезги разлетится под ударом его кулака стеклянная дверь продуктовой лавки, рухнут на кафельный пол целые пирамиды из консервированных томатов и перцев. Налетчик обшарит в раздевалке для продавщиц халатики и забытые сумочки. Извлечет пару сотен форинтов. И на какие-то секунды задержится у выхода, чтобы демонстративно оставить на витринном стекле отпечатки ладоней.

Тут уже сомневаешься — а будет ли детектив? Где это видано, чтобы преступник столь трогательно заботился о следствии, оставляя следы! Сомнение не обманывает. Детективная завязка, с порога взявшая нас в плен, оказывается лишь предисловием к фильму, у которого иной по характеру сюжет и принципиально другие — не судебно-правовые, хотя с ними и связанные, логически продолжающие их, социально-нравственные вопросы.

Криминальные мотивы, заметим, довольно часто в последнее время привлекаются искусством на службу социально-нравственной теме, внося в нее беспокойную ноту.

Это было бы драматургическим штампом, перепевом, если бы не было сегодняшней, непридуманной, общей нашей тревогой и болью. Болью за подростков или только вступивших в совершеннолетие парней и девчонок, оказывающихся на скамье подсудимых. Что привело их сюда? Как, из чего, в каком таком особом микроклимате вырастают те, которых принято называть «трудновоспитуемыми»? Трудился ли кто-нибудь в самом деле над их воспитанием? И есть ли у такого труда свой отдельный час? Или каждая минута жизни, каждый наш поступок кого-то рядом воспитывают?.. Вопросы эти все чаще выносятся на экран. Вступая либо непосредственно на территорию суда, либо в соседство с ним, в его силовое поле, искусство не только разбирает беду, но напряженно размышляет о вине и долге. Не кого-нибудь одного, а каждого, кто в кадре.

Так в фильме «Каждую среду».

Скоро выясняется, что его центральный персонаж, семнадцатилетний Иштван (или Питю, как уменьшительно называют его окружающие), — вовсе никакой не преступник, хотя за погром в магазине и за ту пару сотен форинтов — сумма-то ничтожная! — ему все-таки пришлось провести год в исправительной колонии. «Эмоциональным бунтом» аттестовал, по словам парня, психолог-криминалист поведение Иштвана в ту ночь, а в главные причины записал нездоровую обстановку дома: у матери Питю — новый «спутник жизни», циничный и наглый, и на этой почве в семье скандал за скандалом.

Однако и этот болевой мотив (он настойчиво варьируется сегодня в венгерском кино, когда оно заговаривает о судьбах подростков) работает здесь, в сущности, на периферии. Правда, мы заглядываем ненадолго вместе с Питю в его семью, но это так, для обрисовки обстоятельств, чтобы обозначилось его душевное сиротство. А в центре картины

«КАЖДУЮ СРЕДУ» («MINDEN SZERDÀN»). Авторы сценария Дьюла Мароши, Дьёрдь Кардош, Ливия Дьярмати. Режиссер Ливия Дьярмати. Операторов Ференц Папп. Художник Тамаш Банович. Композитор Дьёрдь Ковач. Производство «Диалог» (Венгрия).

стоит другое — отношения, которые завязываются у вышедшего из колонии и зарабатывающего мойкой окон Питю (его эмоционально и достоверно играет Янош Бан) со стариком-инвалидом (Миклош Маркович), искренне привязавшимся к парню, решившим научить его добру и разуму. Поначалу Питю противится непрошеной опеке, но потом привыкает, начинает прислушиваться к наставлениям своего нового друга и понемногу меняется — внешне, внутренне. Каждую среду он навещает старика, и для обоих эти встречи, как ложка целительной микстуры.

Вот такую, в общем, нехитрую житейскую историю предложила зрителю режиссер Ливия Дьярмати, которая вместе с Дьюлой Мароши и Дьёрдем Кардошем написала сценарий с протокольно простым названием — «Каждую среду».

Материал был для нее не новым. Ее режиссерская биография началась во второй половине 60-х годов с полнометражной документальной картины «Весть» — о детях, брошенных на произвол судьбы своими родителями и воспитывающихся в специальных интернатах, о сбившихся с пути подростках. Позже эта тема нашла продолжение в другой ее полнометражной документальной ленте — «Девятый этаж». Дебютировав после этого в игровом кино фильмом «Знаете ли вы Сандимандм?» — тоже о молодежи, — Ливия Дьярмати снова выступила как документалист, сняв задевающую лирически-грустными интонациями и беспокойными вопросами картину «Уважаемый адресат» — о доме престарелых, в котором проводят остаток жизни бывшие почтальоны. Наконец, в фильме «Каждую среду» эти поколения, вступающее в жизнь и уходящее, встретились.

Какая-то на удивление открытая, простодушная эта картина. Ни грана в ней подтекста, все в тексте. Все адресуемые зрителю истины. И все вопросы, которыми в жизни и в фильме эти истины окружены. Юному герою преподают азбуку достойного, нравственного человеческого существования —



«КАЖДУЮ СРЕДУ», режиссер Ливия Дьярмати

заодно и зритель может проэкзаменовать себя лишний раз по этому трудному предмету.

Не подумайте, будто я упрекаю авторов картины в том, что в ней решительно заявлена интонация урока. Напротив, я считаю, что умную дидактическую ленту сделать чрезвычайно трудно. И потому удивляюсь риску режиссера, избравшего на этот раз именно такую задачу. Ливия Дьярмати не вчера пришла в кинематограф и владеет, мы знаем, иными интонациями: иронической или жестко-аналитической. Дьярмати прекрасно умеет наблюдать и слушать героя — в документальных картинах и в игровых. Здесь она тоже слушает, но особым образом. В фильме «Каждую среду» персонажи не столько говорят, сколько высказываются — существенная разница. Они учат друг друга, взволнованно исповедуются, навязывают другому свою, так сказать, жизненную концепцию. Основополагающие для фильма нравственные истины проверяются, таким образом, в живом споре.

Одно из достоинств фильма — в особой режиссерской наблюдательности, в точной обрисовке жизненного фона. История дружбы старика и юноши пишется тут не по чистому листу бумаги, а в окружении чужих историй, невыясненных отношений, вздохов по несостоявшемуся и надсадных попыток задним числом вытребовать у жизни компенсацию. Последнее относится главным образом к дочери старика — она из разочарованных сорокалетних. Между нею (в этой роли интересна Юдит Меслери) и отцом, увы, стена глухого непонимания. Ей кажется, что не прошли проверку действительностью те святые заповеди, которые она от него когда-то услышала и приняла на веру. «Действительностью» дочь именует собственную драму: малодушно сбежавшего от нее когда-то любовника, невозможность с той поры иметь ребенка, нелюбимого, ушедшего в свои службистские заботы мужа. Все это она однажды выкладывает (с отчаяния? со злости?) Питю. Чтобы тот, дескать, знал истинную цену стариковским наставлениям, которым внимает каждую среду. Потом будет ее же ночная отповедь отцу, после которой тот тяжело захворает.

Получается, не два, а три поколения встретились в фильме Ливии Дьярмати и ведут разговор, иногда невольно повышая голос. Тем дороже убежденность, которая нарастает в Питю. Герою, оказавшемуся на перекрестке разных представлений о жизни, приходится самому решать, что тут ложное, а что истинное.

Существенно при этом, что общий язык между собой находят деды и внуки — как ни грустно, «через голову» среднего поколения. Вольно́ с этим спорить, но так видит Ливия Дьярмати. «Меня всегда раздражает, — сказала она однажды в интервью, — когда разногласия поколений хотят выдать за отличительную черту нашей эпохи. Не только мои собственные переживания, но и мировая литература доказывает, что разногласия между поколениями были и будут. Но я и сегодня, в нашем обществе, не считаю это чем-то роковым. Напротив: это признак здоровья. И наша жизнь, наше вступление во взрослую жизнь проходило в споре с предшествующим поколением. Сегодня, пожалуй, лишь яснее, ощутимее проходит смена поколений, потому что в жизнь вступили дети, чьи матери еще работают».

В фильме Ливия Дьярмати предложила именно этот взгляд на отношения поколений, правда, с одной поправкой — в картину все-таки вписалось огорчение, которое в своем комментарии к фильму она решительно выправляет на оптимистическую ноту.

Лучший эпизод фильма — день рождения старика. Лучший по настроению, по деталям, по своей открытой выразительности. Семьдесят восемь свечей задувает именинник на праздничном пироге. Все радостно возбуждены, хотя в атмосфере торжества и чувствуется некоторое напряжение. Чуть позже мы узнаем, почему. Ждут важного гостя, бывшего однокурсника дочери. Теперь у него солидная должность — референт министра. Старик намерен похлопотать у него за Питю, которому, в сущности, негде жить. И вот является, наконец, долгожданный «высокий гость». Иржи Менцель (чехословацкий режиссер и актер, часто снимающийся в последнее время и в венгерских фильмах) в этой роли — сама обходительность и гибкость. Со всеми улыбчиво-

приветлив, внимателен. Но за этим как-то изящно ускользает человеческая сущность.

Немногими штрихами набрасывает Дьярмати в этой сцене портреты всех действующих лиц и отношения между ними. С несколько бесцеремонной прямолинейностью, как обычно, поведет себя главный виновник торжества. С обаянием компанейского гостя будет витиевато отвечать на его просьбы элегантно-домашний референт министра. Свое глухое раздражение попробует снять ностальгической песней, а после ударится в истерическую исповедь дочь старика. Тем временем ее муж (Тибор Силади) будет по-собачьи заглядывать в глаза бывшему приятелю жены, чтобы заручиться высокой поддержкой в своих делах. И разрядит неловкость, то и дело повисающую над праздничным столом, старушка свекровь, смешно вытанцовывая давно забытый фокстрот.

Вместе с улыбкой сюда заглянет нескрываемая грусть, и это станет эмоциональной характеристикой всех молчаливых или решительно выказывающих себя здесь драм.

Ливии Дьярмати, как и другим венгерским режиссерам, которые сегодня одинаково увлеченно работают в игровом кино и в документальном, очень помогает ее опыт «соавторства с действительностью». Взгляд документалиста находит точные бытовые детали, которые подчас красноречивее слов. То же в работе с актерами. В картине немало психологически выразительных эпизодов, которые вносят важные обертоны в этот кинематографический «роман воспитания». Например, вызывающий щемящую жалость эпизод, когда Иштван приходит на работу к матери и, в общем-то, мало что утешительного ей, настрадавшейся, говорит, мало о чем ее спрашивает. Однако грустные паузы в разговоре сына с матерью говорят много.

Или другая сцена — после смерти старика, о которой Иштван узнает в очередную среду. Дочь покойного делает последнюю попытку передать парню свой трезво-разочарованный взгляд на жизнь. Меняет интонации — негодует, кается, бравирует. Не важно даже, какими именно словами возражает ей в эти минуты Питю; важно, что с ним, возрожденным, сюда заглянула иная жизнь и заново осветила все предметы.

Умер старый идеалист, убеждавший всех в действенной силе добра. Но родился новый. Он, кажется, уже знает о жизни нечто такое, что не позволит ему оступиться. Для вящей убедительности авторы фильма рифмуют заключительные кадры с детективной завязкой: покинув дом старика, куда он уже больше не вернется, Питю снова прикладывает ладони к витринному стеклу. Теперь они чистые.

Блеск и нищета исторической сказки

А. Шемякин

Представился случай — и Ричард Флейшер, режиссер не из выдающихся, но вполне профессиональный, знакомый нам по фильмам «Викинги» (1958), «Новые центурионы» (1972) и «Несравненная Сара» (1976), снял киноверсию «Принца и нищего», замечательной, с детства всеми любимой книги Марка Твена. И не столь уж важно, из каких именно соображений Флейшер обратился к Твену. Результат экранизации известной вещи интересен практически всегда. Независимо от того, принима-

«ПРИНЦ И НИЩИЙ» («THE PRINCE AND THE PAUPER»)
По мотивам одноименной повести Марка Твена. Автор сценария Джордж Макдональд Фрейзер. Режиссер Ричард Флейшер. Оператор Джек Кардифф. Художник Энтони Пратт. Композитор Морис Жарр. Производство «Интернэшнл филм» (США).

ем ли мы режиссерскую трактовку или готовы с нею поспорить...

Вспомним: Твен в своей повести не морализирует; он посвятил повесть «милым и благонравным детям, Сузи и Кларе Клеменс» — словно сказку на сон грядущий. Флейшер так и воспринял книгу, решив подчеркнуть авантюрность рассказанной в ней истории. Тут есть оттенок соперничества писателя и кинематографиста, но это не спор. Пока что...

...Стремительный темп повествования задан с первых же кадров. Вот Том Кенти читает что-то про королей и принцев изумленным ребятишкам, таким же бедным, как и он сам. Вот на него неожиданно обрушивается гнев папаши (совершенно твеновский типаж!): Кенти-старший требует, чтобы «лучший вор в Лондоне» вернулся к своим обязанностям и добыл семье на хлеб насущный. Вот, наконец, едва не пойманный с поличным, Том, спасаясь бегством, попадает в дворцовый сад, где непосредственно, на собственной спине ощущает «железную пяту деспотизма»: сам Генрих VIII попрал его ногою — и Том извивается, как червяк. Наглядно и убедительно!

В суматохе экспозиции мы как-то не заметили, что в картине Том (Марк Лестер) — не тихий и мечтательный мальчуган, как у Твена, мучительно переживающий несоответствие своих грез грубой действительности, а оборотистый миловидный юноша, который неплохо разбирается в жизни. И к принцу он попадает не потому, что об этом мечтал: просто так получилось... Убегал от погони и встретился с двойником. Мотивировка сугубо событийная; Флейшер показывает, как последний нищий мог бы повстречаться с наследником королевского престола, изобретательно расшивая канву твеновской фабулы узорами собственной фантазии.

Декорации и костюмы при этом не претендуют на историческую достоверность, хотя явных диссонансов, кажется, нет. Условность, отвечающая данной художественной задаче. В меру условный Лондон, в меру убедительная толпа на улицах средневекового города. И кто станет искать портретное сходство экранных персонажей Чарлтона Хестона и Рекса Харрисона с подлинными Генрихом VIII и герцогом Норфолькским! Флейшер чувствует изначальную двойственность писательского замысла и точно дозирует историческое и сказочное — так, чтобы мы верили характерам и чуть остраненно воспринимали мотивы и обстоятельства действия, условные и неправдоподобные, с точки зрения историка.

Вот тут-то и заявляют о себе всерьез трудности литературной первоосновы. Там, где Флейшер, ни о чем другом не заботясь, вводит зрителя в курс дела, профессионально закручивая интригу, Твен обосновывает философскую тему повести. Недаром в письме к американскому прозаику Хоуэллсу, с которым писатель делился своими сокровенными мыслями о жизни и искусстве, он уточнял: «Действие («Принца и нищего». — *А. Ш.*) начинается 27 января 1547 года в 9 утра, за семнадцать с половиной часов до смерти Генриха VIII. Занимает неделю. 3 февраля — день коронации». Твену нужна точная датировка! Замысел писателя могут объяснить слова Шатобриана: «Лучший способ послужить будущему в моменты переходные, в период распада или восстановления, — изображать то, что скоро должно забыться». Исторический фон, на котором Твен разворачивает действие своей философской сказки, это общество, обнаруживающее способность к переменам, несмотря на устойчивую бесчеловечность его законов. И симметричное путешествие принца и нищего по иерархическому миру средневековой Англии со всеми его неприглядными подробностями живо воспринимается читателем именно потому, что мир этот остраняется детским взглядом и все вокруг судится с позиций непреходящей справедливости.

Руководствуясь своими соображениями, Флейшер делает героев фильма взрослее, чем у Твена. Но ведь писателю их ребяческий возраст был важен: нищий Том и его августейший двойник одинаково беззащитны перед жестоким миром интриг, обмана, стяжательства и неравенства, а главное, сознание обоих еще не замутнено окончательно ложными представлениями о жизни, присущими сословному обществу средневековой Европы. Твену не было надобности подробно мотивировать внешнее сходство принца и нищего — это

один и тот же персонаж, помещаемый в разные, противоположные обстоятельства. Отсюда и лишь едва намеченные различия их характеров.

Но на экране актер Марк Лестер обязан был все-таки не повторяться. Что он и пытается делать: его Том Кенти более инертен и инфантилен по сравнению с его же принцем. К тому же принцу все время помогают: ему внезапно является — иначе не скажешь! — король «плаща и шпаги» Майлс Гендон (Оливер Рид). С этого момента фильм обнаруживает все более заметный крен в направлении авантюрного жанра, требования которого теснят историко-философские мотивы повести Твена.

Фильм Флейшера вообще мог бы называться «Майлс Гендон, или Как я завоевал престол Эдуарду VI». Ибо именно Майлс, по существу, и есть главный герой картины. Тут, разумеется, делалась ставка на «звезду», специально для Рида укрупнялись, ставились с размахом и шиком длинные, эффектные эпизоды: драка с отцом Тома Кенти, драка с шайкой бродяг, драка в Гендон-холле и, наконец, драка, с помощью которой Гендон в буквальном смысле слова расчищает принцу путь к престолу. Рид здесь примерно такой же, каким был в «Капкане» или в картине «Оливер!», где сыграл Сайкса: походка хищного зверя, тяжелый взгляд полуприкрытых глаз, вспышки внезапной ярости, сменяющиеся ледяным, чуть ироничным спокойствием опытного дуэлянта. И вот мы уже напрочь забыли доброго и самоотверженного недотепу из повести Твена — все дальнейшее происходит «по Флейшеру», у писателя же берутся лишь детали и отдельные сюжетные повороты.

Взятая в качестве фабульного стержня картины, история Майлса Гендона закономерно вызвала смысловые переакцентировки. У Твена принц, оказавшись на месте Тома Кенти, испытывал бо́льшие физические лишения, чем Том, но зато и в бо́льшей мере узнавал цену подлинного дружеского участия и доброты обыкновенных людей. Тому же, как подчеркивалось на страницах книги, выпали испытания иного рода: ему потребовались здравый смысл и нравственная стойкость, чтобы не поддаться соблазну неограниченной


«ПРИНЦ И НИЩИЙ», режиссер Ричард Флейшер

власти, чарам мишурной жизни, сохранив истинное понимание справедливости и осознав необходимость исправления жестоких законов властью человеческой, а не монаршей.

У Флейшера иначе: Том совершенно запутался в государственных делах и дворцовых интригах, он склонен целиком перепоручить заботу о стране будущей королеве Елизавете (у Твена она почти не участвует в действии), предпочитая всему остальному уединенные беседы с леди Джейн Грэй. Флейшер не упускает возможности посмеяться — вместе с Твеном — над бессмыслицей архисложных дворцовых ритуалов и церемонных обедов, но от искушения властью режиссер Тома оберегает. Потому и опущен, в частности, эпизод, в котором Том, пользуясь властью престолонаследника, спасает оклеветанных соотечественников от несправедливой кары. Власть для героя Лестера — игра, непрочная иллюзия, почти недоразумение: постановщик все время помнит об исходном квипрокво сюжета.

Назовем вещи своими именами: «Принц и нищий» — типично голливудская продукция, если иметь в виду не самые лучшие, но и не самые худшие ее образцы, а некий средний профессиональный уровень. С размахом и изобретательностью поставлены в картине эпизоды погонь, драк, похищений. В традиции голливудского «хэппи энда» выдержан и финал фильма, когда Майлс, то ли в шутку, то ли всерьез признав Эдуарда будущим королем, в самый последний момент (еще секунда — и корона была бы возложена на голову Тома Кенти) «катапультирует» принца в собор, где происходит коронация.

Неглубокий, но динамичный и красочный фильм Флейшера на том, однако, не кончается: режиссер понимает, что нельзя совсем уж игнорировать твеновскую концепцию истории, ограничившись приключенческой фабулой. Ведь «Принц и нищий», книга, в которой специалисты находили немало отступлений от подлинных реалий эпохи царствования Эдуарда VI, исторична прежде всего своей концепцией социально-психологической обусловленности развития и становления личности, взаимоотношений человека и времени. Для Твена времен «Принца и нищего» (1882) уйти в историю означало прежде всего обнаружить зло и несправедливость мира, разделенного системой социальных привилегий и перегородок, мира деспотизма и феодального угнетения, каким представлялась писателю средневековая Европа. Изображая этот мир в сказочной, аллегорической форме, писатель противопоставлял ему «естественного человека», с предельной наглядностью поляризуя добро и зло в судьбах юных героев своей повести.

Углубленного проникновения в замысел писателя у Флейшера не получилось, да он, наверное, и не ставил перед собой такой цели. Оттого, видимо, и финал его фильма воспринимается как торопливый ироничный постскриптум, в котором, правда, кое-что сохранилось и от Твена. ...После коронации Эдуарда Том получает место королевского воспитанника, теперь он может помочь своей нищей матери; герцог Норфолькский успешно расправляется с политическими противниками (следуют кадры ареста лорда Гертфорда, а на устах победителя играет зловещая усмешка будущего временщика); наконец, на экране появляется парадный портрет Елизаветы I, которая, как мы помним, обещала позаботиться о своих подданных и, как мы знаем, действительно много сделала для укрепления могущества Англии...

Было бы преувеличением сказать, что Ричард Флейшер, экранизируя «Принца и нищего», скатился до профанации замечательного творения Марка Твена; но его больше привлекали романтический фон и острая фабула приключенческой истории, нежели История, к осмыслению которой американский писатель приближался в своей исторической сказке, не лишенной и серьезного философского содержания. В результате получилась занимательная, с юмором сделанная картина (Флейшер это умеет), в которой при сравнении с литературным первоисточником обнаруживаются потери, неизбежные при подобном подходе к экранизации.



БОЛГАРИЯ. «Вибрация» — так без тени завлекательности называется фильм, фабула которого могла бы привлечь внимание любого кинематографиста, предпочитающего жанр «фильмов катастроф».

Действие картины, снятой Тодором Стояновым по сценарию Викенти Маринова, происходит на атомной электростанции. Завершается строительство нового энергоблока, его торжественный пуск должен состояться в присутствии почетных гостей, среди которых, возможно, будет и сам министр... Однако в ходе очередного испытания выясняется, что вибрация ротора мощного генератора превышает допустимую норму, а это может вызвать аварию, чреватую тяжелыми последствиями. В результате между директором АЭС Дрехаровым и научным консультантом проекта профессором Крыстановым, с одной стороны, и молодым специалистом, главным инженером станции Алтамаровым, с другой, возникает конфликт. Дрехаров с Крыстановым считают невозможным откладывать пуск, считая, что дефектный ротор можно заменить и потом, «в рабочем порядке»; Алтамаров возражает против такого рискованного решения.

Вокруг этой коллизии и разворачиваются основные события ленты. Ситуация обостряется новым ЧП: во время опробования нового агрегата на АЭС вспыхивает пожар, едва не приведший к человеческим жертвам. Служебные и личные взаимоотношения персонажей находятся в сложном переплетении; исследуя их, авторы фильма раскрывают содержание не только некоторых научно-технологических проблем, но и неоднозначных человеческих характеров. В столкновении со своими оппонентами победу одерживает Алтамаров: ему удается заменить ротор, не прерывая строительства энергоблока.

Комментируя «Вибрацию», болгарская критика оценивает картину как новый поворот в жанре «производственного фильма». В журнале «Фильмови новины» Александр Грозев, отмечая злободневность проблематики ленты и социальную узнаваемость действующих лиц, пишет, что авторам удалось «преодоление мертвой точки описательности», свойственной многим фильмам сходной проблематики, и это обнадеживает.

Вместе с тем в печати НРБ высказывается мнение, согласно которому «Вибрация» — лишь первое приближение к глубокому и всестороннему осмыслению современной «производственной темы» во всей ее сложности и диалектической противоречивости.

Н. Басманов

●

Сюжет малоизвестной книги Роберта Льюиса Стивенсона «Дырявое корыто» положен в основу нового приключенческого фильма, созданного болгарскими и чехословацкими кинематографистами. Съемки картины, названной «Тайна Аполлонии», завершились в прошлом году в Варне и ее живописных окрестностях.

События фильма, поставленного известным чехословацким режиссером Иво Томаном по сценарию Атанаса Ценева и Яна Флейшера, относятся к началу нашего века; основное место действия — черноморское побережье Болгарии. Главный герой ленты, молодой чех, случайно оказывается вовлеченным в темную аферу с перевозкой болгарских беженцев из районов, оставшихся под властью Оттоманской империи после освобождения Болгарии от турецкого господства в 1878 году. С помощью своих друзей — болгарских моряков — отважному юноше удается разоблачить махинации дельцов, цинично наживающихся на человеческом несчастье.

Иво Томан и его коллеги — оператор Виктор Ружичка и художник Богоя Сапунджиев умело использовали в «Тайне Аполлонии» экзотическую натуру болгарского Черноморья. Картина, по мнению рецензентов, рассчитана в первую очередь на детскую и юношескую аудиторию, всегда особенно активно откликающуюся на фильмы, полные увлекательных приключений, повествующие о героях смелых, решительных. В съемках фильма Иво Томана участвовали популярные болгарские актеры; в главной роли выступил Давид Вейражка из Чехословакии.

Н. Кукушкин

ГДР. О выборе молодыми людьми профессии, об определении своего призвания и места в жизни рассказывает фильм Хельмута Дзюбы «Явка обязательна», поставленный на киностудии ДЕФА. Картина, впервые показанная широкой аудитории во время национального кинофестиваля ГДР, состоявшегося в прошлом году в Карл-Маркс-Штадте, привлекла внимание общественности, о ней много писали в газетах и других периодических изданиях республики.

Хельмут Дзюба сам является автором сценария своей новой ленты, который он создал, опираясь на две новеллы из сборника современного писателя Герхарда Хольц-Беймерта «Явка обязательна». Героиня картины, молодая девушка по имени Элизабет, выросла в небольшом городе в семье ответственного государственного служащего. Покуда был жив ее отец, всеми уважаемый и хорошо обеспеченный человек, Элизабет не знала никаких забот и ни в чем не получала отказа. Но когда отец внезапно скончался, перед девушкой остро встал вопрос: что делать и как жить дальше?

В главной роли в картине успешно дебютировала учащаяся музыкальной школы Вивиан Хайнор, сыгравшая свою ровесницу. Элизабет в исполнении Хайнор — девушка с характером, не желающая пасовать перед трудностями, энергичная и оптимистически настроенная. Роль ее наставницы на производстве, куда Элизабет приходит после окончания школы, исполнила популярная актриса ГДР Симона фон Зглиницки, создавшая запоминающийся образ активной и уверенной в себе современной деловой женщины.

За последние годы Хельмут Дзюба выдвинулся в число ведущих режиссеров кино ГДР; его фильмы «Мавр и вороны Лондона», «Разыскивается Сабина» (демонстрировался в программе конкурса фильмов для детей на XIII МКФ в Москве) снискали заслуженный успех в стране и за рубежом. В этих и других своих работах Дзюба обнаружил способность четко выстроить конфликтную ситуацию, верно расставить социальные и психологические акценты.

Последняя картина Дзюбы, встреченная в ГДР с интересом, не получила единодушного одобрения. К сожалению, отмечалось в газете «Нойес Дойчланд», несмотря на некоторые удачные решения и хорошую игру исполнителей центральных ролей, фильм «Явка обязательна» не лишен ряда существенных недостатков. К ним рецензент относит явное преувеличение сложности тех проблем, с которыми пришлось столкнуться героине ленты.

●

В берлинском издательстве «Хеншель-ферлаг» вышел сборник статей и документов, рассказывающих о жизни и творчестве Марлен Дитрих. Более 600 фотографий, театральных и киноафиш, писем, рецензий и других материалов подробно прослеживают жизненный путь всемирно известной актрисы: от детских лет и первых ролей в театре и кинематографе до ее сегодняшней замкнутой и одинокой жизни в Париже.

Автор-составитель сборника Рената Зайдель буквально по крупицам собирала разнообразную информацию о Марлен Дитрих, она отыскала ранее не публиковавшиеся фотографии. В книге рассказывается о выступлениях Дитрих против фашизма и войны, содержатся отчеты о ее гастрольных поездках в Москву, Париж в 60-е годы.

Большое место в сборнике отведено рассказам о дружбе Марлен Дитрих со многими известными писателями и актерами, такими, как Эрнест Хемингуэй и Эрих Мария Ремарк, Жан Габен и Морис Шевалье.

В. Акулов

ИТАЛИЯ. «Нужно иметь смелость вновь подтвердить силу человеческих чувств, не поддаваться соблазну «хэппи эндов» и космического пессимизма, даже рискуя не понравиться и не считаясь с модой», — такими словами известный итальянский режиссер Этторе Скола (советские зрители знают его по картине «Мы так любили друг друга») определил свое кредо в связи с работой над новой лентой «Макароны» (сценарий написан режиссером в соавторстве с Фурио Скарпелли и Руджеро Маккари).

На вопрос корреспондента газеты «Унита» относительно столь странного заголовка фильма Скола ответил, что так американцы, оккупировавшие Италию в конце второй миро-

вой войны, называли — с оттенком презрения — итальянцев.

Предыстория событий, о которых рассказывается в картине, восходит к 1944 году, когда молодой американский солдат одной из частей, высадившихся в Неаполе, сдружился там со своим ровесником-итальянцем и полюбил его сестру. Почти сорок лет спустя он вновь попадает в Неаполь в качестве служащего какой-то заокеанской фирмы. Бывший солдат стал состоятельным человеком, у него «нормальная семья» и вообще все в жизни складывается благополучно, однако выглядит он почему-то растерянным, постоянно нервничает и употребляет транквиллизаторы. Похоже, что успех и материальный достаток не сделали его счастливым... Старый же друг его, итальянец, типичный неудачник, захудалый адвокат без клиентуры, едва сводит концы с концами, но он... счастлив — обожает семью, на досуге с увлечением пишет сценарии, которые, разумеется, никогда не будут поставлены, полон жизненных сил и оптимизма. И вот он, «жалкий итальяшка», «макарона», возвращает удачливому, но во всем разочаровавшемуся американцу интерес к жизни!

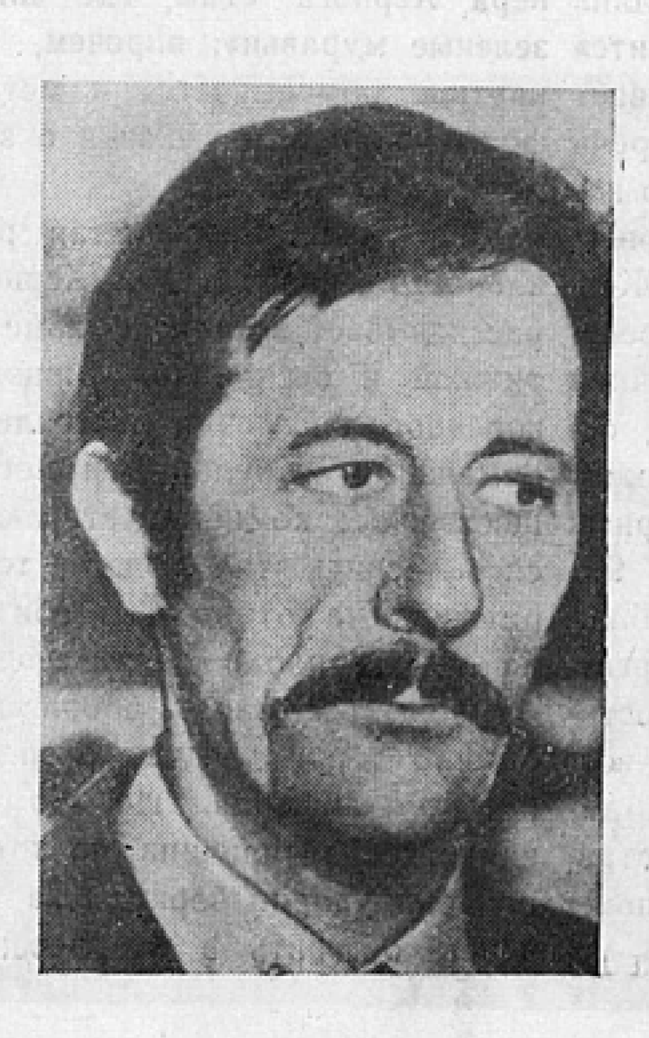
Дело в том, что этот драматург-любитель, желая утешить сестру, тяжело переживавшую разлуку со своим американским возлюбленным, написал когда-то сценарий, так и оставшийся самым лучшим из его опусов, — в форме «писем из Америки»; в сценарии действительность показана в «розовом свете», там выводится романтический герой, переживающий необыкновенные приключения. Прочитав рукопись, неврастеник американец пытается отождествить себя с персонажем «писем», причем настолько входит в роль, что начинает чувствовать себя совсем другим человеком, у него появляется желание изменить свою судьбу...

К работе над сценарием Скола приступил только после того, как заручился согласием американского актера Джека Леммона сниматься в будущей картине. Типичный «средний американец» на экране, актер, тонко умеющий передать сложные психологические оттенки роли, только Леммон, по мнению Сколы, способен создать этот образ.

Л. Зиман

ФРАНЦИЯ. Живой отклик французской прессы вызвала новая картина режиссера Алена Жессюа (в нашем прокате демонстрировался его фильм «Собаки в городе») — «Франкенштейн 90».

Искусственно созданный человек из романа Мэри Шелли, символ злой силы, неподвластной творцу, вот уже более полувека является распространеннейшим персонажем «фильмов ужасов», снимаемых в западноевропейских странах и в США. Впервые он появился на экране в 1931 году в картине Джемса Уэйла, где главную роль исполнил Борис Карлов. С тех пор чудовище Франкенштейна воскресало не в одном десятке картин, как правило, коммерческих, не отличающихся высокими художественными качествами. По мнению французской критики, фильм Жессюа решен в нетрадиционном стиле, хотя его фабула и следует привычной канве, опирающейся на мотивы книги Шелли.



Жан Рошфор

...Современная лаборатория. Профессор Виктор Лафори (Жан Рошфор) ведет опыты по созданию искусственного человеческого существа, используя части тела и различные органы умерших людей. Но ему никак не удается достать голову — эксперименты с мозгом умерших запрещены законом.

Профессору решается помочь хорошо знающий ученого инспектор полиции. В одной из больниц он обнаруживает тело человека, погибшего в автомобильной катастрофе. Родных у покойного не оказалось — и инспектор добивается разрешения использовать его труп в лаборатории Лафори, который, наконец, сможет осуществить свою идею. Так в мире появляется искусственный человек, которому дают имя Фрэнк (Эдди Митчелл)...

В чем же новизна фильма Алена Жессюа по сравнению с другими кинематографическими прочтениями романа Шелли? Рецензент газеты «Юманите» Жиль Ле Морван усматривает ее в том, что режиссер напрочь отказался от традиционного набора эффектов, характерных для «фильмов ужасов». Жессюа, пишет критик, интересовался прежде всего научной состоятельностью гипотезы, согласно которой человек может быть воссоздан в лабораторных условиях. «Франкенштейн 90» касается актуальных проблем современной микрохирургии. Акцентируя внимание на достижениях научной мысли, возможных в не столь уж отдаленном будущем, фильм заставляет зрителя если и не поверить выдвинутой гипотезе, то, по крайней мере, познакомиться с ее содержанием, не ощущая при этом страха. Искусственный человек у Жессюа — вовсе не злобный монстр, а вполне интеллигентный, мыслящий представитель человеческого рода...

Ле Морван отмечает некоторую ироничность, свойственную картине «Франкенштейн 90», одобрительно отзываясь о тонкой и остроумной игре Жана Рошфора.

А. Осипов

ФРГ. ...Наша планета существует лишь в сновидениях зеленых муравьев, которые на протяжении многих тысячелетий спят в недрах далекого пятого континента — Австралии. Если же потревожить эти сказочные существа, их сон развеется — и мир рассыплется в прах... Такова легенда, давшая название новому фильму Вернера Херцога «Там, где спят зеленые муравьи»; впрочем, в картине обыгрывается и метафорический смысл сказки о зеленых муравьях.

Как обычно, переплетая реальность с фантастикой, Херцог рассказывает в своем фильме о тяжкой и бесправной жизни коренного населения Австралии. Земельные спекулянты и могущественные компании стараются вытеснить этих людей с территорий, на которых они обитали до прихода европейцев; на новых местах аборигены обычно терпят еще большую нужду и лишения. Но это не единственная причина, по которой они упорно борются за то, чтобы оставить в неприкосновенности любой клочок своей пустынной, выжженной солнцем земли: в отличие от белых пришельцев, они верят в существование зеленых муравьев, сон которых необходимо охранять во избежание страшного бедствия...

...Служащие горнодобывающей компании силой прогоняют с насиженных мест небольшое племя аборигенов, поскольку в районе поселения обнаружены залежи урана. Жители обращаются в суд, но, естественно, проигрывают процесс. Ведь для доказательства собственной правоты они могут привести лишь один-единственный веский аргумент: «А что бы делали вы, если бы мы пришли в ваш храм и принялись копать?» Жестокое обращение с местными жителями, варварское отношение к природным богатствам возмущают одного из рабочих компании. Бросив все, он вслед за аборигенами исчезает в бескрайних просторах пустыни.

По сообщению журнала «Шпигель», для участия в картине Херцог пригласил коренных австралийцев. Роль вождя племени аборигенов удачно исполнил известный австралийский писатель, художник и музыкант, хранитель древней культуры и самобытных обычаев Австралии Вандюк Марика.

Критика ФРГ единодушно отмечает гуманистическую направленность фильма Херцога, проникнутого заботой об обыкновенных людях и о богатствах природы, безжалостно расхищаемых в условиях капиталистической промышленной экспансии.

Режиссер Вернер Херцог хорошо известен как автор ряда интересных лент о природе и путешествиях. В настоящее время в сотрудничестве со знаменитым западногерманским альпинистом Райнхольдом Месснером, в одиночку штурмовавшим Эверест, он намерен снять фильм о Гималаях.

●

О человеке, который, несмотря на отсутствие твердых политических убеждений, борется за правду и справедливость, повествует новая работа западногерманского режиссера Норберта Кюккельмана «Утро в Алабаме». И хотя у этой картины американское название, действие ее происходит не в Новом Свете, а в ФРГ. Герой ленты, немолодой одинокий адвокат Ландау, часто берется за трудные, порой безнадежные и, как правило, неблагодарные, с точки зрения карьеры или материального вознаграждения, дела. Он защищает полунищую рабочую-иммигрантку, обвиняемую в убийстве, вступается за юношу, которого подозревают в попытке совершить кровавое преступление по заданию террористов...

Вернер Кранц, подмастерье, обвиняется в попытке покушения на человеческую жизнь во время предвыборного собрания. Вначале обвинители, недолго думая, причисляют Кранца к «левакам», однако потом пытаются выдать его за правого экстремиста, мотивируя это тем, что так легче будет оправдать подсудимого. «Дело Кранца» укрепляет Ландау в давно не дающей ему покоя мысли, что органы юстиции сознательно закрывают глаза на происки правых. Он продолжает сбор материалов и опрос свидетелей и в конце концов доказывает, что юноша стрелял в воздух. Кранца освобождают из-под стражи.

Однако такое решение не удовлетворяет адвоката, который предпринимает новое расследование и в итоге убеждается, что его подзащитный связан с правыми экстремистами или с неонацистами. Это подтверждает и поведение самого Вернера Кранца, исчезнувшего после освобождения.

Ландау догадывается, что нелепый и бессмысленный на первый взгляд выстрел в воздух на митинге — не что иное, как «боевое крещение», которому в неонацистских «военно-спортивных группах» обычно подвергают новичков, готовя

«ТАМ, ГДЕ СПЯТ ЗЕЛЕНЫЕ МУРАВЬИ», режиссер Вернер Херцог (фото из журнала «Шпигель», ФРГ)



их к настоящим террористическим актам. А освобождение подозреваемого — типичное проявление попустительства западногерманских властей по отношению к неофашистам.

Как пишет журнал «Шпигель», лента Кюккельмана предупреждает об опасности, которую создают для государства и общества подобные действия служителей Фемиды. Хотя фильм и лишен прямого разоблачительного пафоса по отношению к неонацистам и их влиятельным покровителям, он недвусмысленно указывает на растущую опасность со стороны крайне правых. В прессе ФРГ положительно отзываются о работе исполнителя главной роли известного актера и режиссера Максимиллиана Шелла, которому удалось создать убедительный образ человека, упорно доискивающегося истины.

●

Западногерманский режиссер Ханс В. Гайссендорфер экранизировал книгу американской писательницы Патриции Хайсмит «Дневник Эдит».

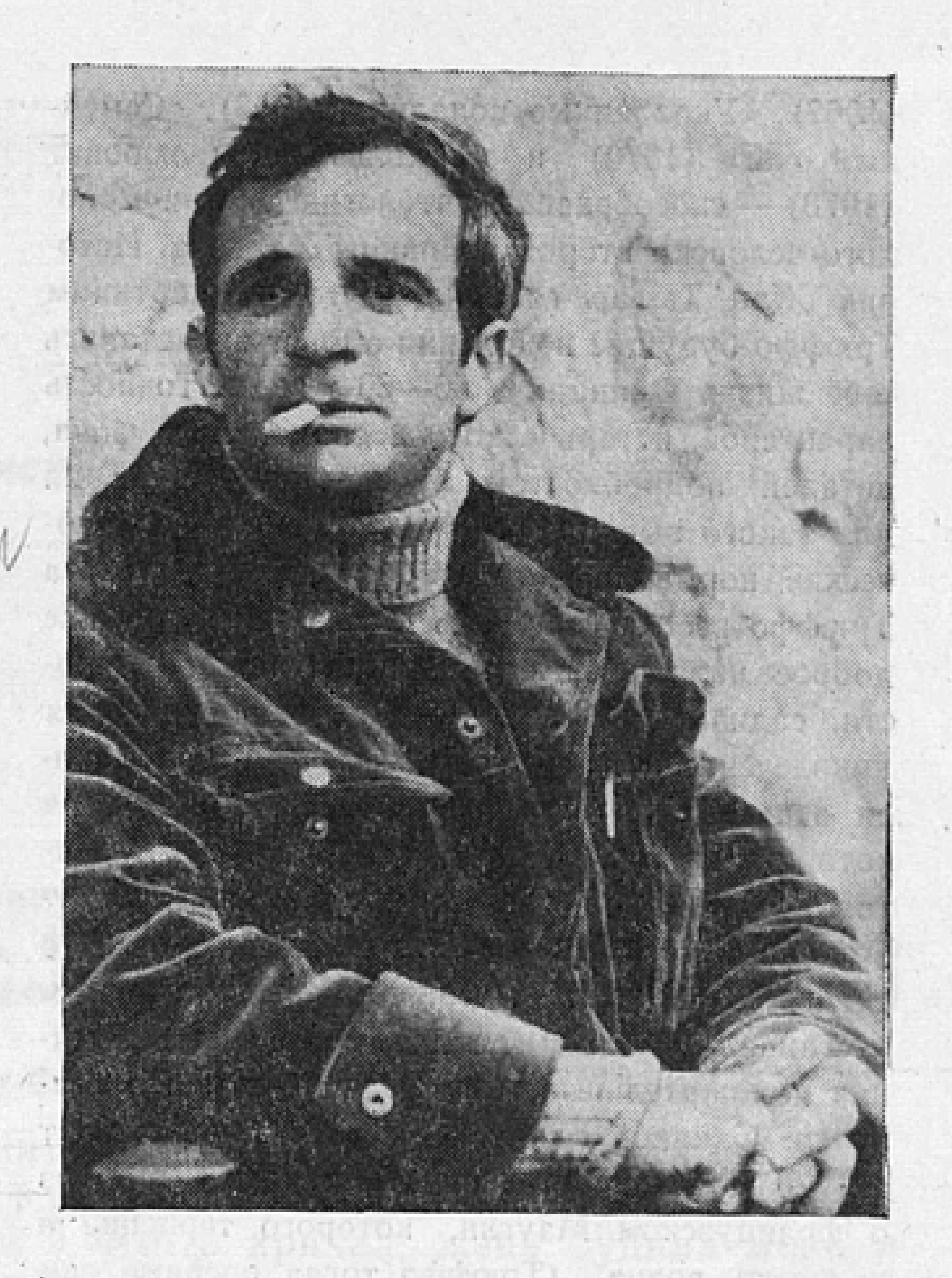
...Прошло много лет с тех пор, как главные персонажи картины — Пауль (Вадим Гловна) и Эдит (Ангела Винклер) — встретились и полюбили друг друга. Их роман начался лет двадцать назад, когда значительная часть молодежи ФРГ была вовлечена в движение протеста, направленное против антинародного курса правящих кругов страны, против политики «холодной войны» и милитаристских приготовлений. Пауль и Эдит тоже были связаны с этим движением, однако сегодня в них невозможно узнать прежних бунтарей. Место в обществе, соответствующее их доходам, сделало супругов похожими на тысячи и тысячи обывателей, которым чужда идея гражданской активности. Что же касается их идеального, каким он может показаться, брака, то он дал трещину еще до того, как Пауль завел себе любовницу. О явном неблагополучии в семье свидетельствует и судьба сына Пауля и Эдит — Криса (Леопольд фон Фершуэр), которого равнодушие со стороны родителей сделало необщительным и агрессивным.

Выход из создавшегося положения Эдит видит в разводе, рассчитывая, что этот шаг поможет ей вернуться к нормальной жизни. Расторгнув брак с Паулем, героиня фильма еще более замыкается в узком мирке мелкобуржуазных интересов и, пробуя наверстать упущенное, начинает усиленно заботиться о карьере неудачника сына. Но делать это уже поздно: Крис пьет, все больше опускается и в конце концов совершает тяжкое преступление — заметив, что дядя отца проявляет к Эдит повышенный интерес, он хладнокровно его убивает...

Критика в ФРГ рассматривает трагический финал этой истории как результат деморализующего влияния, которое оказывает на личность современное буржуазное общество, лишенное прочных нравственных устоев. «Дневник Эдит», — пишет западногерманская газета «Унзере Цайт», — это реалистическая и эмоциональная лента... Фильм решительно оспаривает навязываемое людям на Западе мнение, согласно которому они-де не в силах добиться перемен к лучшему, и верно передает владеющее некоторыми чувство безысходности».

А. Пичугин

Памяти Франсуа Трюффо



В Париже в возрасте пятидесяти двух лет скончался Франсуа Трюффо. Я был во французской столице в то воскресенье 21 октября, когда передали сообщение о его смерти. Могу засвидетельствовать: даже далекие от кино люди искренне переживали кончину этого «мужчины, любившего фильмы», как писала «Либерасьон», перефразируя название одного из фильмов Трюффо. И как бывает в таких случаях, внезапно со всей очевидностью стало ясно, что киноискусство потеряло Мастера, Человека, Личность — а их сегодня удручающе мало в кинематографе Франции. Кто-то, выступая по радио, даже сказал, что после Ренуара — это самая большая потеря для французского кино. Возможно, это и преувеличение. Но и признание того места, которое режиссер Франсуа Трюффо занял в культуре страны.

...Когда в 40-е годы, в период оккупации, маленький Франсуа сбегал из дома, где ему было невыносимо тяжело из-за раздоров родителей, он шел в кино. Любовь к кино приводит его затем в ряды молодых французских критиков, группировавшихся вокруг журнала «Кайе дю синема» и Андре Базена. Позже он активно сотрудничал в еженедельнике «Ар», где надо было уметь зримо представить читателям фильм, сценарий. Трюффо был пристрастен и язвителен, часто несправедлив и жесток. Но ему нужно было добиться того, чтобы зритель не ходил на фильмы, которые ему не нравились. Многочисленные враги Трюффо называли его в тот период «критиком с револьвером в руках». Он действительно «расстреливал» погрязшее в конформизме «папенькино кино», подчас запальчиво смешивая в своих нападках «чистых» и «нечистых», помогая молодым, которые получат потом название «новой волны».

Много позднее — это был 1978 год — в радиопрограмме «Радиоскопия» Трюффо, проработавший к тому времени двадцать лет в кино и сделавший двадцать фильмов, сказал: «Все фильмы значительны. Я не намерен осуждать других». На следующий день после его смерти радио Парижа повторило ту старую «Радиоскопию». Я вслушивался в глуховатый голос Трюффо, в его быструю, стремительную манеру говорить, и каждое его слово приобретало неожиданно пророческий характер. Сняв в 1978 году картину «Зеленая комната», режиссер подводил итоги. И его фильм, говоривший о необходимости быть верным памяти умерших, и его слова о киноискусстве, о творчестве сегодня воспринимаются, как завещание...

Я еще вернусь к этой передаче, а пока напомню, как Трюффо характеризовал свои картины: всю жизнь, сказал он однажды, я делал фильмы о детях и о любви мужчины и женщины. Дети, детство — с этого действительно начинался Трюффо-режиссер. Тема неблагополучного детства (столь близкая его собственной биографии) звучит и в «Мальчишках», дебютной короткометражке 1958 года, и в особенности в его первом полнометражном фильме об Антуане Дуанеле «400 ударов», за которым последовали новелла «Любовь в 20 лет»

(1962), «Украденные поцелуи» (1968), «Семейный очаг» (1970) и «Ускользающая любовь» (1978) — своеобразная антология жизни молодого человека второй половины XX века. Историк Жан Тюлар говорил, что по картинам Трюффо будущие поколения смогут представить себе жизнь Франции в 50—60-е годы. Точность характеров, исторического и социального фона, деталей, подробностей быта — вот основания для такого вывода ученого. Отвергая «коммерческие нормативы» своего времени, Франсуа Трюффо всегда стремился отыскать в человеке доброе начало. В его фильмах нет жестокости, садизма, секса, якобы необходимых для привлечения зрителя. У Трюффо — и он гордился этим — был свой, верный ему зритель, на которого он мог смело рассчитывать. Этот зритель испытывал чувство благодарности к художнику, который в эпоху всеразъедающего скепсиса и цинизма с поразительным упорством отстаивал в своих «антикоммерческих» картинах положительные идеалы, непреходящие ценности. С какой любовью к ребенку был снят в 1970 году фильм «Дикий мальчик» — рассказ о французском Маугли, которого терпение и нежность врача (Трюффо тогда впервые сам появился на экране в роли доктора Инара) сделают человеком, научат ходить и говорить! Сколько доброты было в глазах Инара — Трюффо!

Важное место в творчестве Трюффо занимают две весьма разные картины — «451° по Фаренгейту» (1966) и «Последнее метро» (1980). Первая — экранизация романа Рэя Бредбери — стала единственным обращением Трюффо к фантастике, в ней в полную силу звучал голос режиссера-гуманиста. Вторая лента — о прошлом, о людях театра в эпоху фашистской оккупации Франции. Нет, пожалуй, другой картины, где бы так четко обнаруживались политические взгляды Трюффо: ненависть к любым проявлениям расизма, подлинный патриотизм. Закономерно, что главный герой «Последнего метро» бросает театр ради того, чтобы сражаться в рядах Сопротивления, — думаю, будь Трюффо в 1942 году взрослым, он поступил бы так же. Быть может, именно это он и хотел сказать своим фильмом...

Да, действительно, многие его картины повествовали о превратностях любви. В их числе «Нежная кожа» (1964), «Новобрачная была в черном» (1968), «История Адели Г.» (1975) — один из самых сильных и горьких его фильмов, посвященный дочери Виктора Гюго; изящный, иронический и забавный «Мужчина, любивший женщин» (1977). О любви и страсти — недавние ленты режиссера: мелодрама «Соседка» (1981), снятая в жанре «ретро»-детектива комедия «Бурное воскресенье», оказавшаяся его последней работой.

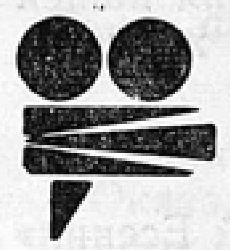
...И вот я слушаю «Радиоскопию», слушаю Трюффо.

— Я доволен тем, как распорядился своею жизнью, — говорит он. — Я много работал, стремясь с каждым разом делать картины лучше, чем прежде. Не всегда я бывал удовлетворен своей работой, но в целом каждый фильм становился кирпичиком в возводимом мною здании. А каково оно — судить не мне... В кино зритель хочет видеть действие, он хочет плакать, смеяться. И с этим надо считаться. Кино — это народное искусство.

В те октябрьские дни всюду в Париже раздавались взволнованные слова в связи с кончиной художника. По радио выступали актеры, режиссеры, писатели. Плакали... Жан-Люк Годар сказал, что «от Трюффо останется его глаз, увидевший то, чего не заметили другие».

Многие, очень многие шли за его гробом к старому кладбищу на Монмартре, к последнему пристанищу этого истинно французского режиссера-гуманиста, человека, любившего людей, любившего фильмы.

А. Брагинский



рассказы кинематографистов

Традиционную рубрику нашего журнала «Рассказы кинематографистов» в этом, 1985 году — году сорокалетия Великой Победы, мы посвящаем воспоминаниям участников Великой Отечественной.

Открывает рубрику Семен Фрейлих:

Война застряла в памяти моего поколения неистребимо.

Война кончилась, но один бой мне снился десять лет. Снился ежедневно. Во сне я что-то кричал, жена будила меня и успокаивала. А потом все снова повторялось. Снова пошли госпитали, это в мирное-то время. Не знаю, помогли бы мне врачи, если бы вскоре я не познакомился с одним Художником. Я это слово пишу с большой буквы, потому что в данном случае речь идет о Михаиле Ильиче Ромме. Однажды у него дома я рассказал ему про этот бой. Ромм был отличный рассказчик, но и других умел слушать. Он явно был взволнован, но ничего не сказал. Он даже заговорил на другую тему. А потом, не помню уже, сколько прошло времени, он вдруг попросил меня: «Расскажите про тот бой, расскажите подробно, во всех деталях». За столом у Ромма были гости, и я как бы должен был их развлечь, именно поэтому просьба показалась мне жестокой. Но намерение его было иным, и я это понял потом. Когда я кончил рассказывать, у меня колотилось сердце — я только что снова все пережил. Все молчали. «Вот видите, — сказал Ромм, — это всем интересно. Вы должны написать это».

Так появился рассказ «Февраль». Он был опубликован в журнале «Искусство кино» в майском номере 1965 года. Там были и другие рассказы, и я оказался в прекрасной компании участников войны Григория Бакланова, Якова Сегеля, Владислава Микоши, Оттилии Рейзман, Леона Саакова...

Когда я подарил журнал Ромму, он спросил: «Вы теперь понимаете, для чего пишутся рассказы?»

Рассказ освободил меня. Теперь, когда он напечатан, о событии рассказывает словно кто-то другой, то есть в другого переселилось то трагическое переживание, и этим другим является читатель.

Прошло двадцать лет.

И вот, накануне теперь уже сорокалетия нашей славной Победы, снова звонят мне из журнала «Искусство кино»:

— Нет ли у вас военного рассказа?

— Есть, — говорю.

Рассказ «Комдив Ворожищев и Сергей Есенин» пролежал у меня лет десять, я разыскал его в папке с набросками разных киноведческих и сценарных работ. Полковник Ворожищев был человек исключительный, но я его знал с близкого расстояния, и один случай, который произошел с ним, я и описал. И сделал это тоже по душевной необходимости. Я чувствовал вину перед ним. А возникло это переживание так. У меня сохранилась фотография Ворожищева. Он был снят у водокачки, которая была в тот день его наблюдательным пунктом. Кончился бой, и вот он стоит у стены, изрешеченной пулями и осколками мин. Я только что прибыл из полка и доложил ему обстановку. Из другого полка прибыл капитан Борисов. Так нас втроем и сняли у этой водокачки. Может быть, то была единственная фотография Ворожищева, но по моей неосмотрительности она пропала. Однажды в Институте истории искусств, где я работал, выпускали ко Дню Победы стенную газету. Я написал о Ворожищеве и дал редактору ту самую единственную фотографию.



Майор С. Фрейлих

Мне обещали ее переснять, но в спешке выпустили газету, наклеив оригинал. Фотография ко мне больше не вернулась. Шли годы, но чувство вины перед Ворожищевым не покидало меня, и теперь в рассказе возникнет его образ.

Я себя ловлю на мысли: во всем, что я делаю, резонирует моя военная юность.

В сценариях, которые я написал, показана мирная послевоенная жизнь, но сюжеты в них, пусть за кадром, завязываются в годы войны. Героям, даже вымышленным, я даю имена своих однополчан.

Война дала кинематографистам-фронтовикам не только сюжеты, она сформировала их эстетические взгляды. И здесь мы можем говорить о духовном опыте народа, прошедшего через величайшую трагедию истории — Отечественную войну.

Комдив Ворожищев и Сергей Есенин

Семен Фрейлих

Приказ о наступлении пришел внезапно.

Оказалось, что высота, занятая немцами, господствовала. Надо было немцев с той высоты сбить и самим там закрепиться.

Высота называлась поэтично: Курган Семибратный.

Операция была локальной, и приказ пришел не в пакете, который доставляют офицеры связи, а просто командиру дивизии приказали по телефону.

Дивизия только что заняла рубеж, и солдаты, уже вымотанные в атаках, неторопливо окапывались в предвкушении нескольких сравнительно спокойных дней.

Но комдив ответил по телефону: «Есть!», а это значит, что сейчас же в направлении Кургана будет произведена разведка боем с последующей задачей оседлать Курган, и тогда не противник будет контролировать наше расположение, а он сам у нас окажется как на ладошке во всю глубину своей обороны.

Разведка боем производилась силами двух батальонов.

Комдив, как всегда в таких случаях, выдвинулся на передовой КП, чтобы отсюда руководить атакой. С ним была оперативная группа, в составе которой был и я, разведчик.

Пока подтягивали артиллерию и налаживали связь, батальоны скрытыми ходами сосредоточивались на исходном для атаки рубеже. Комбаты, получив на КП указания, отправились в свои части.

И тут Ворожищев вспомнил о ракетнице. У него была своя, счастливая, как он считал, ракетница, и он, подбадривая командира, которого посылал в наступление, вручал ее, чтобы тот подал сигнал с занятого рубежа. На фронте люди суеверны, и все верили, что эта ракетница приносит удачу. Ракетницу вместе с рапортом возвращали ему, и она, как правило, была под рукой на КП.

Задание выполнялось внезапно, и в суматохе подготовки Ворожищев вспомнил о ней, когда комбатов уже не было.

Ворожищев был раздосадован.

— Где ракетница? — спросил он рослого капитана, своего адъютанта.

— Не знаю, товарищ полковник, — сказал капитан.

Такие ответы комдив не любил и всерьез рассердился. Удивительно, из-за каких пустяков он мог выйти из себя и вместе с тем не терял самообладания в самые критические моменты. Однажды дивизия оказалась в окружении, и только его хладнокровие и способность внезапно принимать ошеломляющие по своей дерзости решения спасли жизнь тысячам вверенных ему людей.

Теперь он расстроился из-за такого пустяка.

Хотелось все обратить в шутку, и черт меня дернул сказать:

— Я знаю, где ракетница.

— Где? — повернул ко мне голову и посмотрел исподлобья Ворожищев.

— У Каравана.

— А зачем она ему?

— Так к нему жена приехала. И Нюрка здесь. Теперь красной ракетой он жену вызывает, а зеленой — Нюрку.

Комдив рассмеялся, но смех его был недобрый, и я почувствовал, что влипаю в историю.

— Каравана! — приказал комдив телефонисту.

Полковник Караван был начальником штаба дивизии, и отношения у него с Ворожищевым были неважные. Злые языки говорили, что Ворожищев потому не любил Каравана, что тот, его подчиненный, был с ним в одном звании. Но это, конечно, была сущая ерунда. Крепко сбитый, чуть сутулый, среднего роста мужчина, Ворожищев обладал внушительной нравственной силой, авторитет его как военачальника был столь высок, что вальяжный штабист Караван ни в какой степени не мог ему быть соперником. Караван хотел нравиться подчиненным, а любили они Ворожищева.

— С первым будете говорить, — сказал телефонист и протянул комдиву трубку.

Комдив при внешней строгости и нелюдимости был большой артист и, чтоб притупить бдительность Каравана, спросил его благожелательным образом:

— Караван, к тебе, говорят, жена приехала?

На той стороне провода была проявлена растерянность от такой осведомленности комдива.

— Ты что молчишь?

— Так точно, товарищ первый. Приехала... На несколько дней.

— Ты какой ракетой ее вызываешь?

В трубке раздался смешок. Караван, не зная, куда клонит комдив, думал отшутиться.

Но Ворожищев не шутил.

— Вот что, Караван, ракетница должна быть здесь через двадцать минут! — резко сказал комдив и по привычке посмотрел на часы, как всегда он это делал, когда отдавал приказания.

— Сейчас же пришлю, — сказал Караван.

— И не пришлю, — оборвал Каравана комдив. — Доставить лично. Через... тридцать минут. Все!

Комдив таким образом прибавил десять минут. Отсюда до штаба дивизии хорошим ходом было, действительно, с полчаса, дело только в том, что надо было преодолеть открытое пространство, которое простреливалось немцами.

И вот мы видим, как, пустив лошадей в намет, несутся в открытом поле два всадника.

Для немцев это было так неожиданно, что они только и успели что выпустить несколько мин, затакал — та-та-та — и пулемет, но всадники уже были в недосягаемой зоне и, осадив коней, спешились на КП.

Это был Караван с ординарцем.

— Давай, — сказал взъерошенный начальник штаба ординарцу.

Тот вынул из кобуры ракетницу, Караван схватил ее и влетел к Ворожищеву.

Присутствующие на КП наблюдали происходящее, как спектакль.

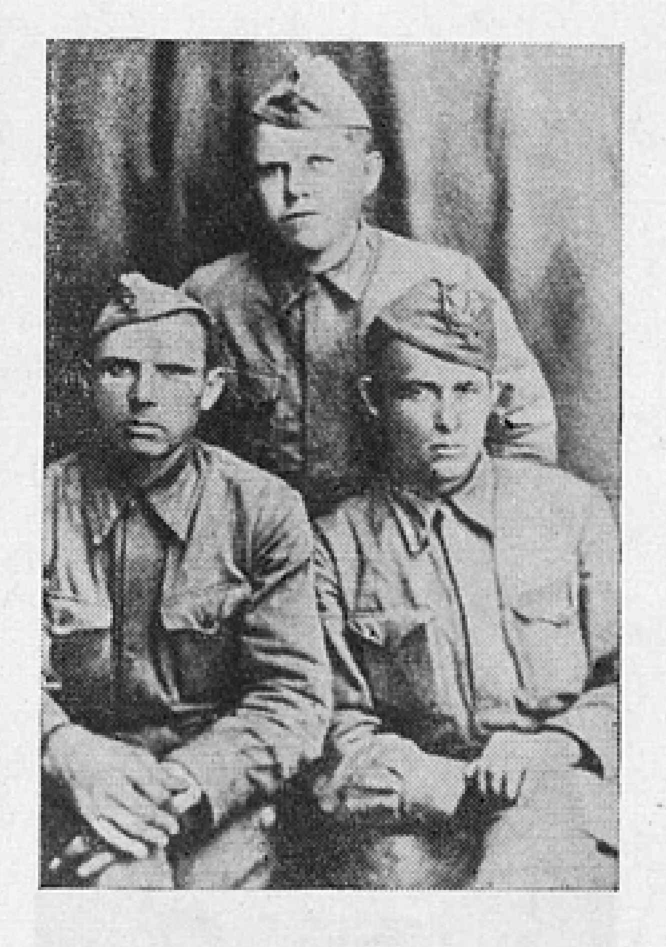
Увидев меня, Караван прошипел:

— Понятно...

И положил перед комдивом ракетницу.

Мне стало не по себе. Сколько раз я зарекался — шутить, мол, на войне не следует. Вспомнил вдруг, как в июне сорок первого записывался с товарищами в ополчение.

Нас, студентов, бросили на строительство военного объекта, работали землекопами — рыли на давно заброшенном кладбище котлован для фундамента. Смены длились по двенадцать часов. Работавшим ночью давали перерыв на три часа: два на сон, час — на обед. От непривычки орудовать лопатой у нас появились кровавые мозоли, но мы не унывали даже когда в непогоду приходилось спать в ямах, которые когда-то были могилами. Сначала было страшновато, но в первую же такую ночевку



Сигнал из 1942-го...
Связисты 452 ОРС
Черевков,
Харитонов,
Готьман

я поспорил со своим закадычным другом, здоровяком Сашей Белым, что засну через пятнадцать минут. Сначала я притворялся, что сплю, а потом действительно заснул, да так, что едва не проспал побудку. За проигрыш ему пришлось расплачиваться. И вот я восседаю верхом на своем друге.

— Куда тебя?

— Вон, к тому столу.

Представитель военкомата тут же на стройке записывал добровольцев в ополчение.

Я подъехал к нему «верхом» и на этом основании попросился в кавалерию.

Меня осадил другой однокурсник, Зиновий Сальников:

— Время для твоих шуток кончилось!

Сказал он это на полном серьезе. Сальников был философского склада ума и, наверное, предвидел свою судьбу — он не вернулся с войны, и я теперь вспоминаю о нем с чувством угрызения совести за свое поведение.

Сальников был прав — время шуток кончилось, но я постоянно забывал об этом, потому что очень быстро привыкал к необычным обстоятельствам, необычное каким-то образом становится обычным, и ты опять попадаешься. А может быть, в человеке сидит это врожденное желание шутить со смертью, мстить ей...

А между тем начальник штаба и комдив как ни в чем не бывало колдовали над картой. Они обменивались суждениями по поводу предстоящей операции, но до меня доходили только отрывки их разговора.

Отчетливо же я услышал лишь слова полковника Каравана:

— Пошлем нашего разведчика.

Караван не смотрел в мою сторону, но сказал это подчеркнуто громко, чтоб я знал, как с ним шутить.

Комдив не возражал. Наверное, ему тоже не понравилась моя шутка. Все-таки я был старший лейтенант, а они полковники.

— Пойдешь с батальоном. Курган возьмете — дашь две зеленые, — сказал комдив и вручил мне ракетницу.

Я надел каску и, заткнув за пояс ракетницу, пошел в тот батальон, который прямо шел на курган.

Командиры выводили роты на рубеж атаки...

Высоту мы взяли внезапно без больших потерь.

Получилось так, что ходами сообщения удалось приблизиться к немцам вплотную, а ошеломляющий налет нашей артиллерии оказался на редкость точным. Мы уже научились воевать и не боялись своей артиллерии, солдаты бежали под ее огонь, уверенные, что в критический момент этот огонь будет перенесен в глубину обороны противника, а тот, оглушенный, не успеет поднять голову, как наши окажутся в его окопах. А когда в таких условиях завязывается рукопашная, преимущество оказывается на стороне наступающих.

Немцы, отстреливаясь, бежали с высоты, а мы закрепились на западных склонах ее, ощетинив пулеметы в сторону врага.

Задача была выполнена.

Вечерело.

Я дал, как уговорено было, две ракеты в сторону нашего КП.

Вскоре прибыл комдив, КП теперь устраивался на кургане, тянули связь, перевязывали раненых, увозили хоронить убитых.

Прибыла кухня, и солдаты потянулись к запаху каши, словно и не было здесь смертельной схватки.

Покой после боя поражает негромкостью природы. Замечаешь, что теперь лето и небо имеет цвет, а трава — волнующий терпкий запах, и как ее только что ни вытаптывали, ни глушили снарядами, всякая живность в ней снова заговорила своим языком, пищала, трепыхалась, суетилась в поисках пропитания насущного. Но больше всего поразил меня жаворонок. Видимо, тоже оглушенный, он до поры до времени где-то притаился, а теперь пришел в себя и взмыл в небо, господствуя над расположением противостоящих войск.

Кто-то мягко положил мне на плечо руку, и ко мне вернулось чувство реальности.

— У тебя щека в крови...

Это была жена комдива Анфиса Васильевна.

Значит, меня все-таки зацепило.

Она достала из своей фельдшерской сумки пузырек, побрызгала на вату и обработала царапину, которую и раной не назовешь.

— Легко отделался, — сказала Анфиса Васильевна. К молодым офицерам она относилась покровительственно, называла нас «сынками», но и разговаривала иногда игриво, на грани риска. Когда она, накладывая пластырь, приблизилась лицом, я вдруг по ее рукам и взгляду почувствовал, сколько нерас-



Перед вылетом на По-2 на разведку

траченных сил в ней еще было. Ей, как и комдиву, было лет сорок пять, и это для нас, двадцатилетних, казалось тогда очень много. Ворожищев познакомился с Анфисой еще в гражданскую войну. Был он тогда молодым конником, и в каком-то медсанбате она выхаживала его, молодого, худого, жилистого командира эскадрона. Влюбились они тогда друг в друга, поженились и с тех пор были неразлучны.

Закончив работу, Анфиса Васильевна сказала:

— Первый вызывает тебя. Он в блиндаже.

Комдив требовал меня к себе неофициально, коль вызывал через жену.

Она вошла в блиндаж комдива, и я последовал за ней.

Ворожищев сидел за столом.

Это был немецкий блиндаж с перекрытием в несколько накатов, устроенный с непривычным для нас комфортом.

Я доложился по уставу, мол, по вашему распоряжению такой-то явился.

— Ладно, ладно, садись, — сказал Ворожищев, показывая через стол от себя на табуретку.

Я сел.

Перед нами лежала раскрытая коробка «Казбека».

— Кури.

Я взял папиросу, и он дал мне прикурить от своей зажигалки.

Мы привыкли к махорке, и теперь сладостный дым пряной папиросы внезапно напомнил мне безвозвратно утраченную довоенную жизнь. Когда я освоился, он спросил:

— Ну что, небось обиделся на меня?

Это был коварный вопрос, и я не спешил с ответом. Разве можно обижаться за то, что тебя послали в атаку. Чем ты лучше тех пятисот человек, которые участвовали в ней? Пока солдат не воспитает в себе это чувство — он не солдат. И все-таки в самом вопросе таком — не обижаюсь ли я? — был весь Ворожищев. Ведь не за «языком» он меня послал, что было в порядке вещей, а с ходу, без психологической подготовки направил в атакующую цепь, угодив этим Каравану, который его, комдива, руками ответил мне таким образом на нелепую, будь она неладна, шутку.

Только годы спустя я могу сказать, что чувствовал тогда, но в тот момент я ничего не ответил. Я сидел перед ним молча.

— Анфиса, — обратился он к жене, — дай нам что-нибудь.

Анфиса Васильевна достала из заветного чемоданчика флягу, два стакана и поставила на стол.

Она хотела сообразить еще насчет закуски, но он сказал:

— Не надо.

Он налил в оба стакана.



Встреча ветеранов 18-й десантной армии

— Давай, — сказал он.

Он опорожнил стакан залпом, и я тоже.

Я снова под его прямым взглядом полной грудью потянул папиросу.

Ворожищев пошел в наступление:

— Скажи, только не виляй, что ты обо мне думаешь?

— Налейте еще, — сказал я.

Он налил полстакана мне и столько же себе.

Мы выпили.

Теперь я созрел.

— Вы думаете про себя, что вы — Суворов, — выпалил я.

Если сказать честно, то именно так думал я о нем, потому что он был для меня почти что бог. Помню, когда именно впервые я мысленно сравнил его не то с Суворовым, не то с Петром Первым: он обходил строй в своей бурке, мы вытянулись перед ним, а он всех помнил и знал, что каждому сказать. На таких держалась армия, но он не выпячивал своих заслуг, ходил без орденов, впрочем, поскольку он был строптив, наградами его не баловали. Помню, как он незаслуженно обозвал трусом и не кого-нибудь, а Героя Советского Союза, отличившегося еще в финскую. Да, он бывал и несправедливым, и коварным, но все его недостатки покрывались его безудержной смелостью, люди не обижались, потому что и сам он не избегал риска.

Я чувствовал его расположение ко мне, но, когда однажды допустил оплошность, он сказал не без сарказма:

— Это тебе не университет, головой надо думать.

Он, известный в армии комдив, завидовал мне, старшему лейтенанту, за то, что у меня гуманитарное образование. Сам он закончил церковно-приходскую школу, правда, были потом всякие курсы, но они не могли утолить его незаурядной натуры, жаждущей знаний.

— Таких интеллигентов, как ты, — выговаривал он мне в другой раз, — надо постоянно подвергать внезапным испытаниям.

Значит, сегодня именно так он поступил, и ракетница была только предлогом: позубоскалить, мол, мастер, а ты сходи в атаку, тогда посмотрим, на что ты способен.

Мне казалось, что теперь, пригласив меня неофициально, он как бы извинялся, что так запросто послал меня атаковать курган.

Потаенная мысль о Суворове, изреченная вслух, прозвучала язвительно.

— Так, — опешил комдив. — Слышишь, — повернулся он к жене, — я думаю, что я Суворов. — И уже ко мне: — А кто же я на самом деле, по-твоему?

— Человек. Как все. Даже больше. Вы сентиментальный человек.

— Слышишь, Анфиса? Я — сентиментальный человек! — И снова ко мне: — Хорошо. Допустим. А в чем это выражается — сен-ти-мен-тальный человек?

Я шел напролом.

— Вот я вам прочту кое-что, и вы заплачете.

— Послушай, — снова к жене, — что он говорит. Я — заплачу.

Комдива всегда выдавали глаза. Нередко, в силу сложившейся обстановки, он говорил жесткие вещи, а глаза выдавали его расположение к человеку, с которым он вынужден был по ситуации быть резким, даже беспощадным.

Вот и сейчас: он ерничает, казалось, вот-вот взорвется, но глаза его поощряли.

— Я прочту вам стихи Есенина.

Если бы не война, Ворожищев, наверное, занимался бы землепашеством, а может быть, стал писателем, в конце концов, это близкие профессии, в культуре земли и в культуре слова в равной степени коренится творчество, вследствие сходного отношения к природе.

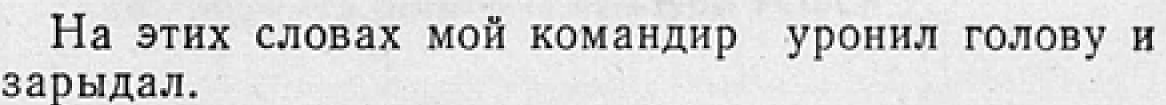
Встав с табуретки и отступив на шаг, я собрался с духом.

Наступила тишина, и я произнес:

Несказанное, синее, нежное...
Тих мой край после бурь, после гроз,
И душа моя — поле безбрежное —
Дышит запахом меда и роз.

Я утих. Годы сделали дело,
Но того, что прошло, не кляну.
Словно тройка коней оголтелая
Прокатилась во всю страну.

Напылили кругом. Накопытили.
И пропали под дьявольский свист.
А теперь вот в лесной обители
Даже слышно, как падает лист...





Дружеский шарж Г. Данелия

На этих словах мой командир уронил голову и зарыдал.

Анфиса вскочила со своего места.

— Уходите сейчас же отсюда, — закричала она и обняла за плечи мужа. — Что ты, что ты, Коля...

Я впервые услышал имя комдива.

Я вышел из блиндажа, сел на бруствер и закурил из кисета махорки.

Что теперь будет?

Была тишина. Темнело. Впереди, за невидимой чертой, которая называлась «линией фронта», немцы пускали ракеты, внезапной атакой мы их сильно растревожили, и теперь они были настороже.

Почему я все-таки был уверен, что закаленный комдив так отреагирует на это есенинское стихотворение? Может быть, потому что я сам когда-то был потрясен этими же строками. Это было в сту-

денческом общежитии. Все утраты, которые успел в жизни пережить, как бы сошлись. Удивительно, что тогда я не выдержал именно на той строке, на которой сломался теперь и Ворожищев.

Я был весь поглощен этими мыслями и не слышал, как кто-то подошел ко мне. Это была Анфиса Васильевна.

— Он зовет вас. Идите к нему и разбирайтесь сами.

Она ушла прочь, а я вернулся в блиндаж.

Комдив сидел на том же месте и курил.

Я остановился перед ним, не говоря ни слова.

— Дальше как?

Я не сразу понял, что он просил прочитать стихотворение до конца.

Я хотел продолжить, но это мне не удалось, и я начал сначала:

Несказанное, синее, нежное...

Мы стали с Ворожищевым друзьями и еще воевали вместе целый год. Потом меня перевели в разведотдел штаба корпуса, в состав которого входила дивизия.

Теперь я был вроде его начальником, и мне всегда хотелось сделать для него что-нибудь хорошее.

А когда кончилась война, я узнал, что Анфиса оставила его.

Мне было очень жаль комдива. Ведь он был действительно Суворов.

К нашим читателям:

Журнал «Искусство кино» публикует в следующем номере:
рассказ Евгения Матвеева о работе над фильмом «Победа»
рецензии на новые фильмы «Полоса препятствий», «День длиннее ночи», «Успех»; полемические заметки о картине «Жестокий романс» Эльдара Рязанова
диалог с драматургом Эдуардом Володарским об искусстве сценариста
статью доктора искусствоведения Игоря Лисаковского о языке кино
воспоминания Сергея Герасимова и Иосифа Хейфица о Григории Козинцеве и творческий портрет Александра Медведкина
рассказ об известном испанском режиссере Карлосе Сауре
эссе о новом комедийном «трио» французского экрана
сценарий Вадима Трунина «На своей земле», отмеченный первой премией на Всесоюзном конкурсе

ПОЗДРАВЛЯЕМ

С 80-летием

ТЕТЕРИНА Евгения Ефимовича, киноактера, кинорежиссера, заслуженного артиста РСФСР

С 75-летием

КРЫЛОВА Степана Ивановича, киноактера, заслуженного артиста РСФСР

С 70-летием

ЗЕЛЬДИНА Владимира Михайловича, актера театра и кино, народного артиста СССР, лауреата Государственной премии СССР

С 60-летием

ГИНЗБУРГА Валерия Аркадьевича, кинооператора, заслуженного деятеля искусств РСФСР, лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых

КУДИНА Вячеслава Александровича, киноведа, заслуженного работника культуры УССР

ЭПШТЕЙН Изабеллу Германовну, киноведа, заслуженного работника культуры РСФСР

С 50-летием

ГЛАДКОВА Геннадия Игоревича, композитора

ОРЛОВА Даля Константиновича, киноведа, кинодраматурга, заслуженного деятеля искусств РСФСР

Редакция журнала «Искусство кино» горячо поздравляет юбиляров и желает им доброго здоровья и новых творческих успехов

Нет, наверное, ни одного кинематографиста, которому было незнакомо имя Георгия Макаровича Тер-Ованесова. За его долгую фотожурналистскую жизнь, которая насчитывает свыше тридцати лет, многие из нас были гостями его фотостудии. Внешне лаконичные, без присущей некоторым молодым фотографам излишней витиеватости, работы Тер-Ованесова раскрывают внутренний мир персонажа, показывают такие черты характера, которые подчас и не замечаешь в своих коллегах. И как результат, сотни портретов, жанровых и репортажных снимков огромными тиражами расходились в нашей периодике, в киножурналах Польши, Венгрии, Чехословакии, Болгарии, ГДР.

Георгий Макарович в семнадцать лет добровольцем ушел на фронт, а в двадцать — старшим лейтенантом, офицером военной разведки закончил войну. Награжден боевыми орденами и медалями.

В последние годы Георгий Макарович, не изменяя фотографии, дебютировал как сценарист. В 1979 году на Всесоюзном кинофестивале в Ашхабаде за разработку приключенческой темы был награжден фильм «Крепость», в титрах которого стояла фамилия Г. Тер-Ованесова.

П. Глебов,
народный артист СССР

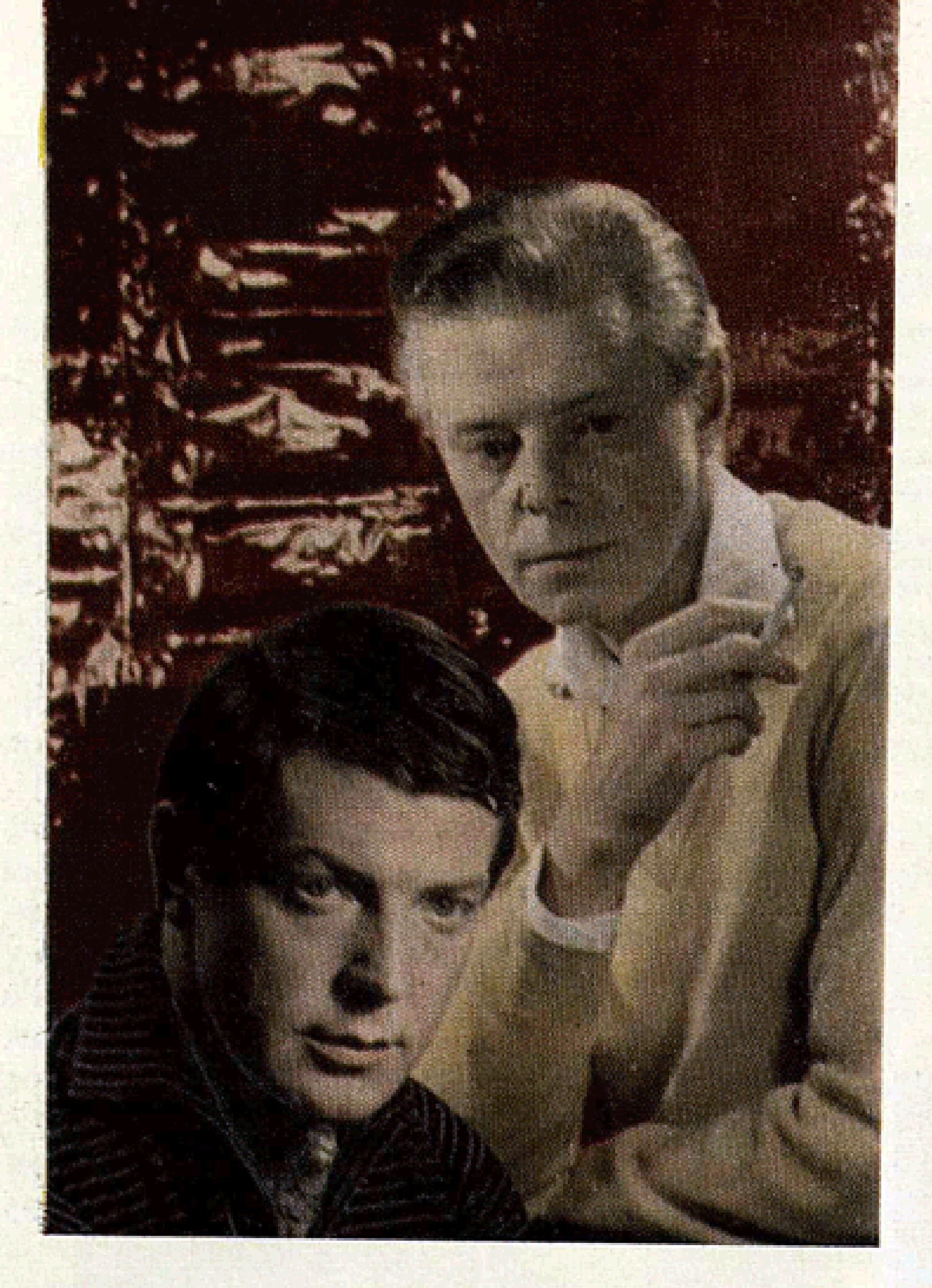


Зинаида Кириенко



Наталья Фатеева







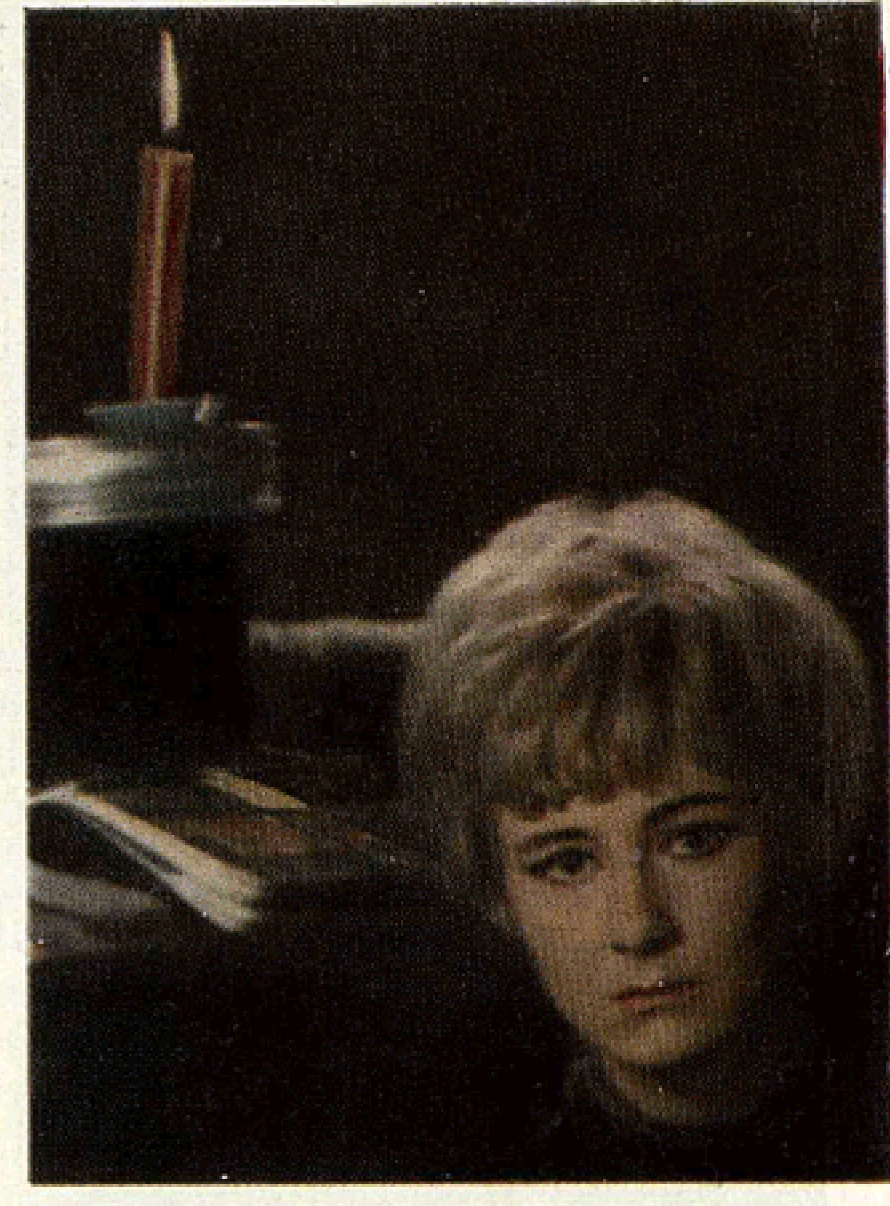


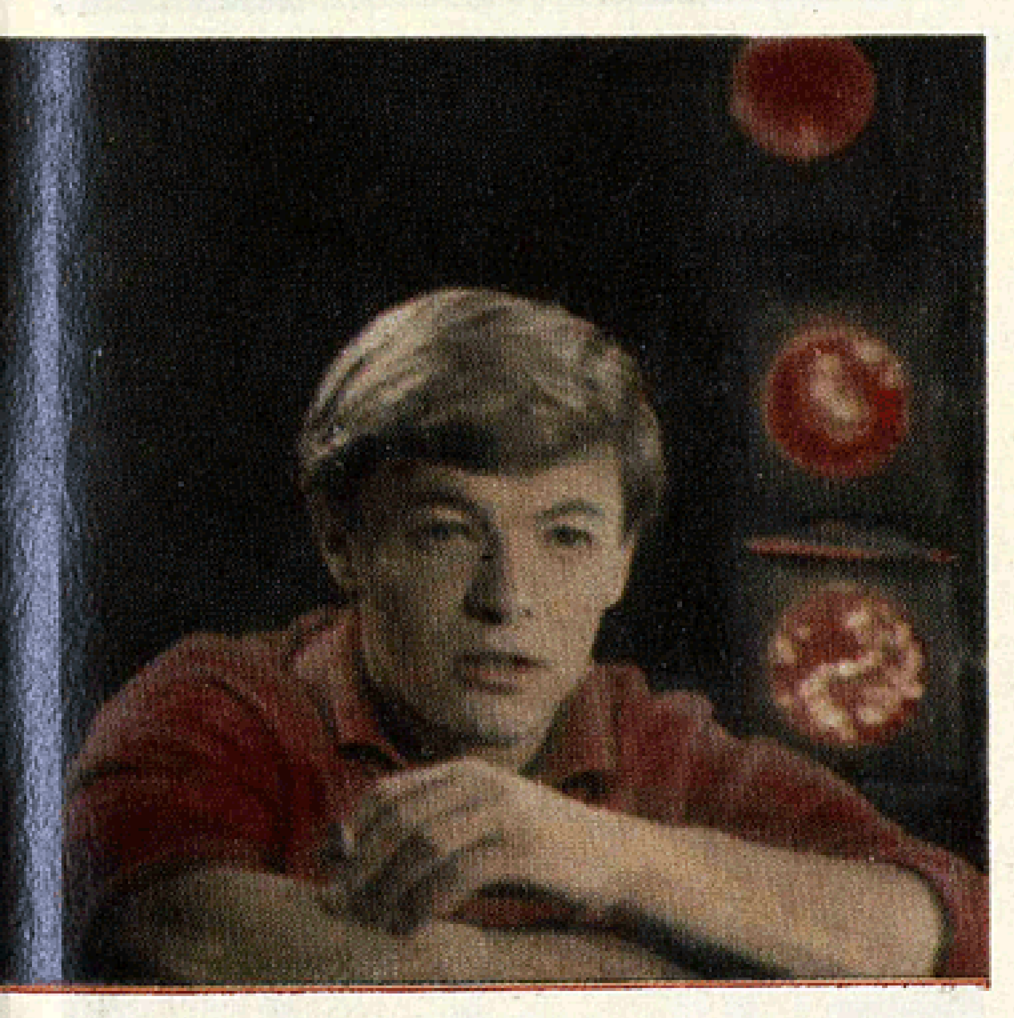


Братья Стриженовы — *Раиса Недашковская*

Клара Лучко — *Лариса Шепитько*



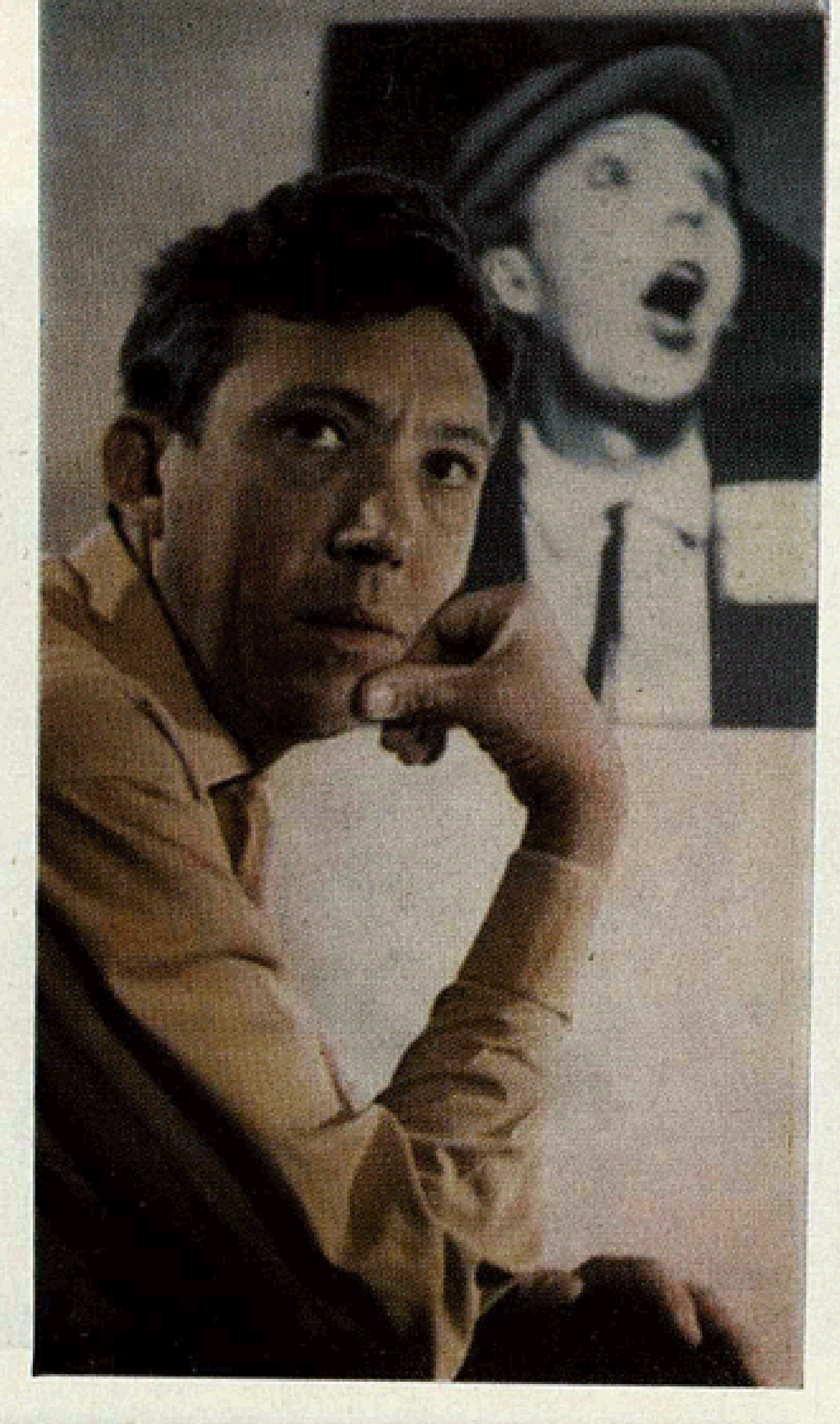






Татьяна Самойлова *Татьяна Лаврова*

Александр Збруев *Жанна Болотова*



Юрий Никулин *Анастасия Вертинская*

Евгений Урбанский *Вия Артмане*



